ARTA 75

ANUL XXII NR. 11/1975

ARTA 11/75

REDACȚIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.91.36, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 50.29.65, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

CORNELIU BABA, CECILIA STORCK-BOTEZ, TRAIAN BRĂDEAN, VASILE DRĂGUȚ, PAUL ERDÖS, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, DAN NEMȚEANU, ION PACEA, MIRCEA SPĂTARU, ION STATE, NAPOLEON ZAMFIR

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Ioan Horga, Horia Horșia, Iulian Mereuță

CORECTOR

Ingrid Georgescu

PREZENTARE ARTISTICĂ

Mircea Corradino

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Eugeniu Lupu, Mihai Oroveanu, Grigore Locusteanu, A. Colțeanu, Atanase Cartojan

Fotografiile art. « Design danez » au fost executate de Creativ-Foto, K. Helmer-Petersen, Strüwing Reklamee-foto, Mogens S. Kodr.

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA, din Calea Victoriei 155, București.

Costul unui abonament:
- pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
- pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 2001, Telex 011226.

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135 București, România

ARTA 75

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

	1	Împliniri ale obștei artistice	Dan Grigorescu
CRONICA	11	Salonul anual de grafică '75	Mihai Drișcu
	18	Design danez	Paul Petrescu
ARTĂ/MASS MEDIA	20	Film și realitate	Rudolf Arnheim
ATELIER	22	Sorin Ilfoveanu, Mihai Buculei, Viorica Colpacci	
CĂRȚI/IDEI	28	Erwin Panofsky în românește	Radu Stern
ITINERAR	29	Bacoviana 3	Horia Horșia
	30	Prezența lui Tamayo	Joëlle Diehl du Bellay
	32	Mihai Mihai	Constantin Prut
INFORMAȚII	33	Confruntări internaționale Cadran. Simeze	
COPERTA		Păr, desen	Horia Bernea

	1	Réalisations de la collectivité artistique	Dan Grigorescu
CHRONIQUE	11	Le Salon annuel d'art graphique '75	Mihai Drișcu
	18	Design danois	Paul Petrescu
ART/MASS MEDIA	20	Film et réalité	Rudolf Arnheim
VISITES D'ATELIERS	22	Sorin Ilfoveanu, Mihai Buculei, Viorica Colpacci	
LIVRES/IDÉES	28	Erwin Panofsky traduit en roumain	Radu Stern
ITINÉRAIRE	29	Bacoviana 3	Horia Horșia
	30	Présence de Tamayo	Joëlle Diehl du Bellay
	32	Mihai Mihai	Constantin Prut
INFORMATIONS	33	Confrontations internationales Cadran. Cimaises	
COUVERTURE		Poirier, dessin	Horia Bernea

	1	Свершения содружества художников	Дан Григореску
ХРОНИКА	11	Годичный салон графики '75	Михай Дришку
	18	Датский рисунок	Пауль Петреску
ИСКУССТВО/МАСС МЕДИА	20	Фильм и действительность	Рудольф Арнгейм
АТЕЛЬЕ	22	Сорин Илфовяну, Михай Букулей, Виорика Колпакчи	
КНИГИ/ИДЕИ	28	Эрвин Панофски по-румынски	Раду Штерн
МАРШРУТ	29	Баковиана 3	Хория Хоршия
	30	Присутствие Тамайо	Жоэль Диль дю Белле
	32	Михай Михай	Константин Прут
СООБЩЕНИЯ	33	Международные соревнования Циферблат. Панно	
НА ОБЛОЖКЕ		Волосы, рисунок	Хория Берня

Operele de artă trebuie să dea expresie activităţii tumultuoase a poporului în toate domeniile vieţii sociale, oglindind, în limbajul lor propriu, marile realizări, entuziasmul, optimismul şi hotărîrea naţiunii noastre de a merge neabătut înainte. Răspunzînd cît mai bine idealurilor şi setei de progres a oamenilor muncii, aceste opere trebuie să dezvolte gustul pentru frumos, pentru înaltele valori morale ale societăţii, să-i formeze pe oameni, implicit pe tineri, în spiritul luminoaselor principii ale umanismului revoluţionar.

NICOLAE CEAUŞESCU

ÎMPLINIRI ALE OBȘTEI ARTISTICE

Istoria culturii românești din ultimele decenii se constituie ca o împlinire, plină de semnificații, a unor vechi tradiții ale creației de pe aceste pămînturi, dedicată întotdeauna omului și năzuințelor sale cele mai profunde. O împlinire firească în condițiile unei societăți ale cărei idealuri sînt acelea ale afirmării omului, a neistovitei sale puteri de creație. Caracterul revoluționar al orînduirii noastre conferă operei de cultură capacitatea de a integra în construcția ei ideile politice și sociale cele mai înaintate ale epocii, de a răsfrînge, în chip specific, lumea complexă a științei moderne, vastele modificări ale conștiinței umane din acest secol.

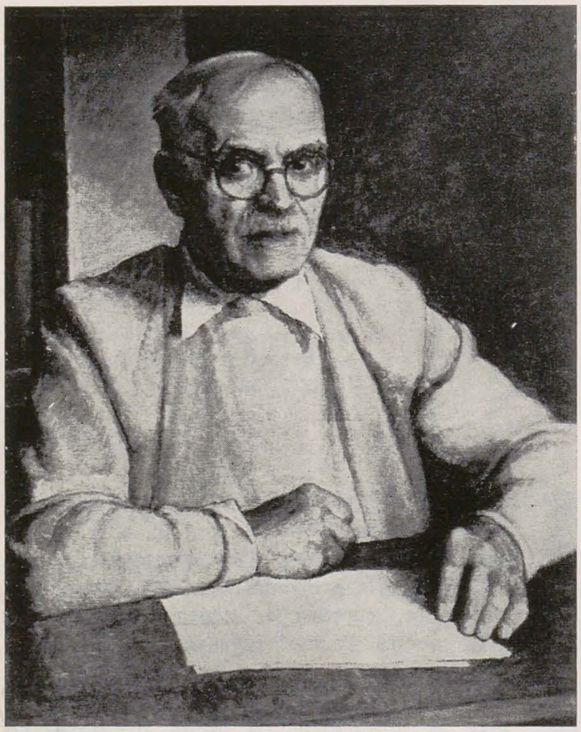
Arta acestei țări a consemnat, cu consecvență, în cele mai de seamă opere ale ei, idealurile contemporaneității. Creația de artă din epoca noastră continuă această tradiție, dîndu-i un înțeles mai profund decît oricînd. Tendințele dezvoltării ei sînt determinate de direcțiile dinamice ale întregii societăți. Obștea artiștilor din România participă, în chip mai direct decît înaintașii ei, la evenimentul politic și social contemporan; ea nu și-a propus să reflecte doar, la modul impersonal, transformările lumii românești de astăzi, ci s-a integrat — așa cum o demonstrează cele mai semnificative creații ale sale — în existența socială contemporană a țării. De-a lungul acestor decenii, atelierul artistic al țării, așa cum s-a dezvăluit în numeroasele expoziții, în operele de artă monumentală care completează peisajul înnoit al României, a consemnat istoria anilor acestora, înfățișarea oamenilor, constructori ai socialismului, frumusețea priveliștilor țării.

Semnificativă mi se pare, din unghiul acesta, dezvoltarea artei de for public, a sculpturii statuare, a picturii monumentale. O țară a cărei istorie prezentă înseamnă, mai presus de toate, *construcție*, creează — firesc — o artă menită să se integreze în noul peisaj urban, mărturie a unei concepţii umaniste moderne. O țară al cărei patrimoniu de artă se mîndrește, cu multă dreptate, cu una dintre cele mai de seamă opere ale sculpturii monumentale din cîte au fost create în lume (și am numit aici, bineînțeles, incomparabila creație brâncușiană de la Tîrgu Jiu) a fundamentat o tradiție a gîndirii plastice, deosebit de fertilă pentru înfăptuirile prezentului. Din opera brâncușiană au iradiat idei artistice receptate și interpretate de sculptorii români ai acestor decenii; din *Coloana* unei recunoştinţe fără de sfîrşit faţă de eroii primului război a descins, într-un proces întru totul legitim, monumentul de la Moisei al lui Gheza Vida. Aspiraţia de a exprima esenţele, de a îndepărta ornamentul inutil, grandilocvenţa şi declamatoriul, s-a întrupat semnificativ în aceste opere care glorifică sacrificiul eroilor, căzuţi în lupta pentru independenţă şi unitate naţională. Evocînd marile răscoale ţărăneşti de la începutul secolului, sculptura românească contemporană a creat efigii memorabile ale celor 11 000 de eroi anonimi, interpretate din perspectiva largii înţelegeri deschise de epoca noastră asupra tragicelor evenimente care au inaugurat istoria dramatică a acestui secol de mari mişcări sociale în România.

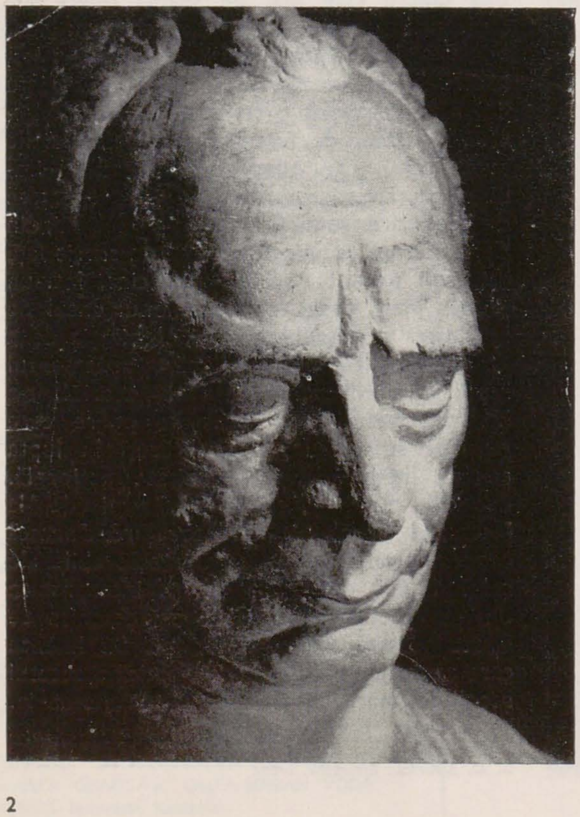
G. D. ANGHEL: *Eminescu*, bronz

Monumente cum sînt cele ale unor maeştri necontestaţi ai sculpturii noastre, Ion Jalea sau Ion Irimescu, stau dovadă a acestui înfiorat respect faţă de suprema jertfă a ţăranilor români de acum aproape şaptezeci de ani, faţă de eroismul minerilor din Valea Jiului, cu mai bine de patru decenii în urmă. Înţelesul civic al artei noastre contemporane se desluşeşte, desigur, mai limpede decît oriunde, în această artă a forului, artă a cetăţii. Evocarea istorică nu înseamnă (cum, de altminteri, n-a însemnat niciodată în capodoperele marii arte de pretutindeni) o naraţie impersonală a evenimentului; atitudinea artistului, simţămintele sale faţă de personalităţile istoriei politice şi culturale româneşti se citesc convingător în monumente care fixează, în spaţiul contemporan, amintirea faptelor trecutului. Horia, Cloşca, Crişan — în interpretarea lui Ion Vlasiu, Bălcescu — în viziunea lui Paul Vasilescu, Eminescu — în concepţia lui G. D. Anghel, sînt asemenea opere de referinţă. După cum, un monument care cuprinde înţelesul profund al biruinţei raţiunii omeneşti din *Electrificarea* lui Constantin Popovici celebrează un fapt al istoriei prezente a ţării. În ţara Voroneţului şi a Hurezului, fresca se întemeiază pe o tradiţie veche, strălucită. Noile spaţii arhitecturale ale oraşelor ţării au creat condiţii admirabile de realizare. Pictura a redescoperit virtuţile unor modalităţi tradiţionale şi, asociindu-le cu altele, puse la îndemînă de tehnologia modernă a sticlei, a mozaicului, a coloranţilor, a împlinit opere în care ideea se exprimă cu anvergură, o concepţie clară etică şi estetică se exprimă cu limpezime. Fireşte, un asemenea domeniu oferă perspective prea largi pentru a putea fi epuizate într-un interval oarecare de timp; ritmul construcţiilor unor edificii publice stabileşte un program cuprin-

1. C. RESSU: Tudor Arghezi, ulei; 2. R. LADEA: Lucian Blaga, ghips; 3. I. JALEA: George Enescu, bronz; 4. G.D. ANGHEL: Maternitate, bronz; 5. H.H. CATARGI: Broboada galbenă, ulei; 6. D. GHIAŢĂ: Fermă în munţi, ulei; 7. M. BUNESCU: Bucureşti în construcţie (fragment), ulei; 8. LUCIAN GRIGORESCU: Turnul Bărăţiei, ulei



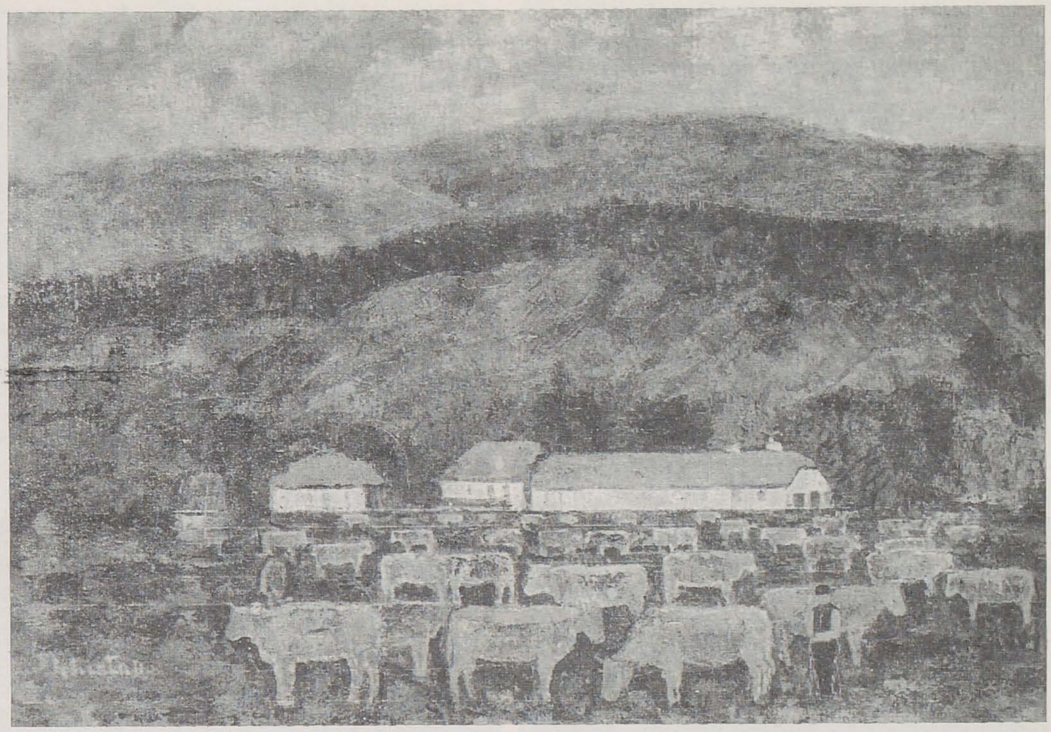
1



2

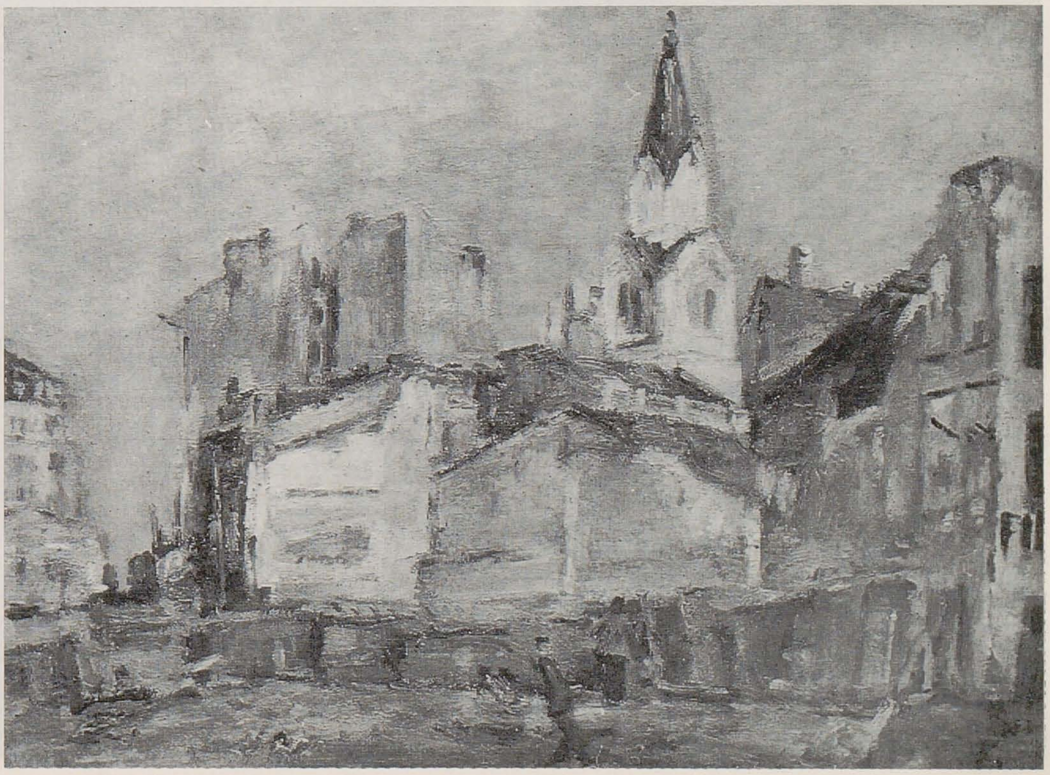
3

4


6

7

5


8

zător al artei monumentale. Funcţionalitatea ei înseamnă, negreşit, cultivarea largă a gustului pentru frumos; dar înseamnă, mai presus decît atîta, afirmarea fermă a unor idei privind lumea noastră de astăzi, istoria ţării, deschiderea unor zări vaste ale cunoaşterii ştiinţifice şi ale punerii ştiinţei în serviciul omului.

Pentru că obştea artistică a României contemporane şi-a însuşit decis ideea potrivit căreia creaţia nu se poate justifica în afara unei problematici complexe, provenind din experienţa umană, din aspiraţiile omului acestei ţări, din consonanţele cu întreaga problematică a omului modern. Arta noastră îşi defineşte clar apartenenţa la un spaţiu spiritual specific; dar, în acelaşi timp, în continuarea unei tradiţii care a integrat întotdeauna cultura românească într-un univers internaţional, ea nu se poate declara indiferentă la ceea ce se întîmplă azi în lume. Pilda pe care i-o dă însăşi politica Partidului nostru, semnalată cu adînc respect de toate forţele iubitoare de pace şi de echitate internaţională, conferă acestei atitudini a artei un suport puternic. O artă care se realizează în spiritul marilor ei înaintaşi: nu doar ca o receptoare, oricît de clar individualizată, a ecourilor creaţiei universale, ci şi ca o realitate estetică al cărei mesaj să poată fi desluşit de publicul expoziţiilor şi al muzeelor din alte ţări. Se înţelege de la sine, arta românească se adresează în primul rînd oamenilor acestei ţări, celor a căror existenţă constituie substanţa ideatică şi sentimentală a acestei arte. Şi e limpede că, în această privinţă, artiştii aparţinînd tuturor generaţiilor şi-au simţit tot mai precis obligaţia de a construi o punte largă de comunicare între opera lor şi public. De a se adresa în chip convingător acestui public care să-şi

1. I. ONIŢĂ: Monumentul Gărzilor patriotice (detaliu), piatră, Drobeta-Turnu Severin; 2. D. GAVRILEAN: Voroneţ, ulei; 3. MAC CONSTANTINESCU: Monument istoric (fragment), piatră; 4. FL. CODRE: Mihai Viteazul, ghips; 5. C. MEDREA: Legenda lui Dragoş Vodă (fragment), ghips patinat; 6. P. VASILESCU: Stejarul din Borzeşti, piatră; 7. AL. CIUCURENCU: 1848, ulei; 8. I. VLASIU: Horia, ghips; 9. BRĂDUŢ COVALIU: Paşoptiştii de la Mînjina, ulei; 10. VL. ŞETRAN: Filă de istorie, tehnică mixtă; 11. S. ICLOZAN: Axente Sever, ulei; 12. I. SĂLIŞTEANU: Fructele jertfei, ulei; 13. M. SPĂTARU: Nicolae Bălcescu, ghips; 14. V. ALMĂŞANU: Nicolae Bălcescu, ulei

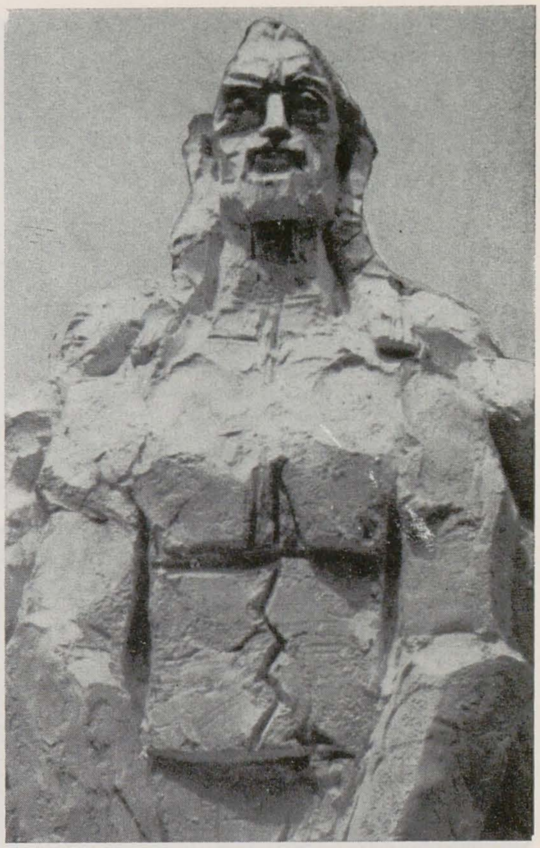
1

2, 3

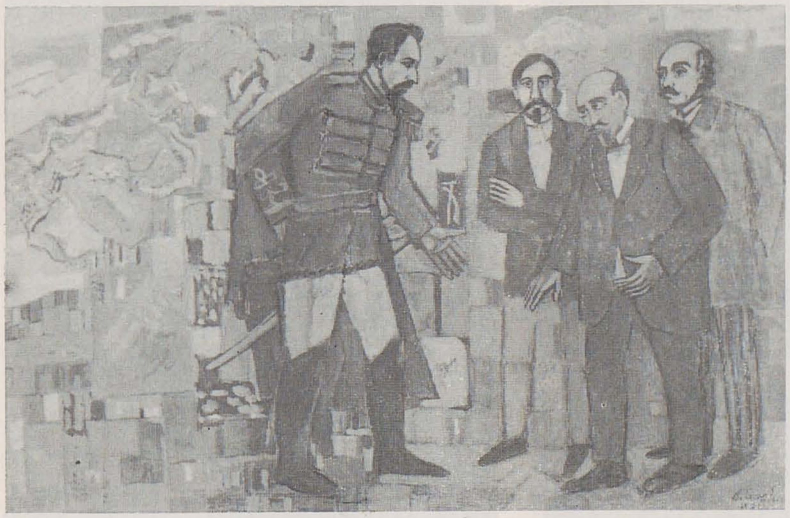
4

5, 6

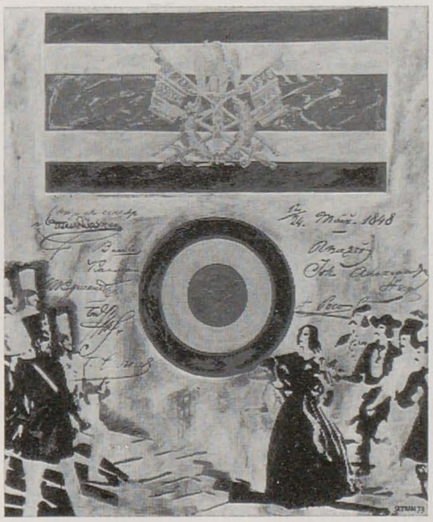
7

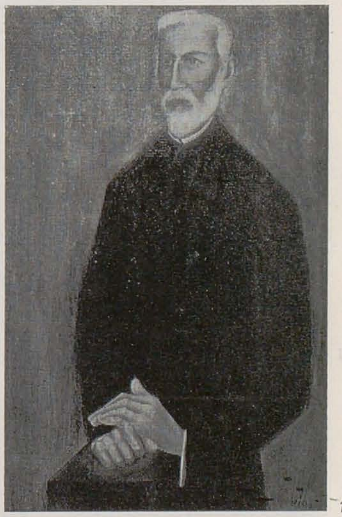


8

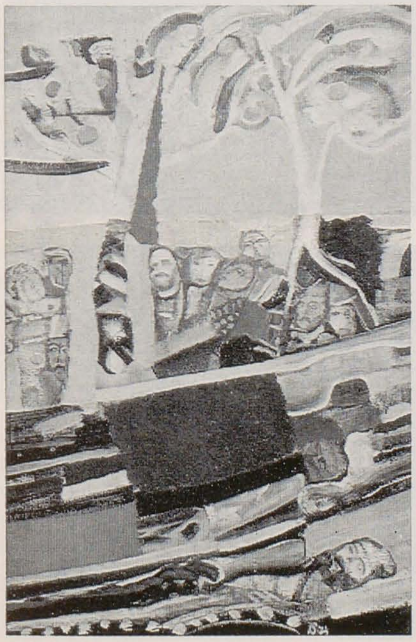


9

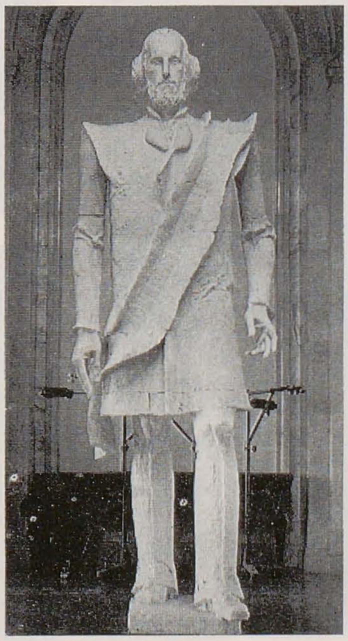




10, 11



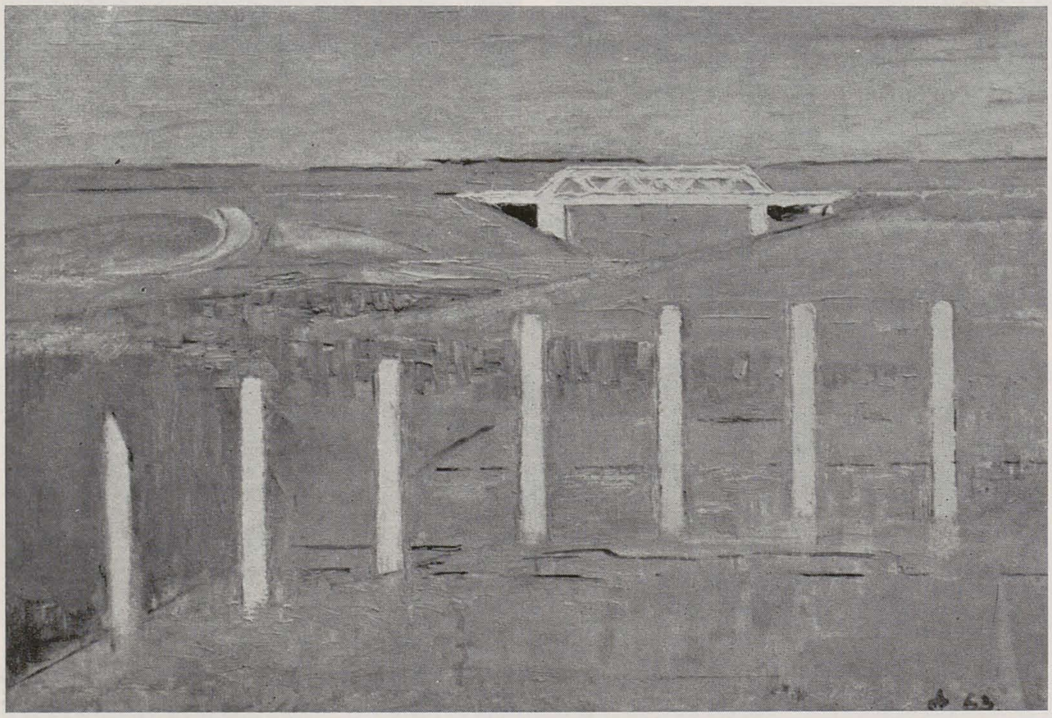
12

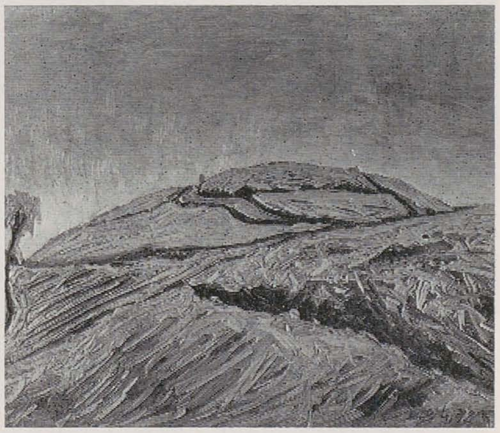


13, 14

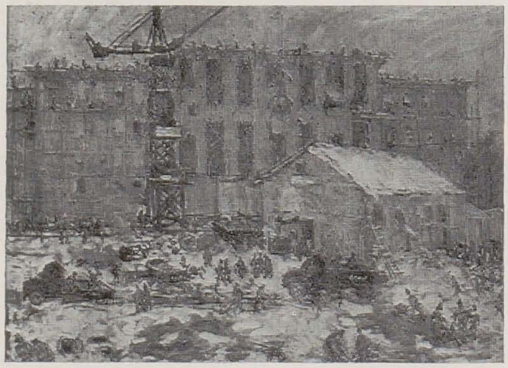
regăsească în opera de artă propriile preocupări și năzuințe.
De aceea, cred că arta contemporană românească nu poate fi discutată doar în relație cu o *tematică* umană: umanismul este o trăsătură esențială a întregii creații artistice din această țară, în epoca prezentă. Dezvoltarea unor genuri tradiționale, apariția altora noi nu pot fi explicate decît prin statornica preocupare de a reflecta cuprinzător universul spiritual al poporului român, faptele semnificative ale istoriei lui de odinioară, ale prezentului. Compoziția tematică, operă prin definiție epică, a căpătat în arta acestor ani o însemnătate fără precedent în istoria artei noastre. Maeștri ai picturii românești, precum Camil Ressu, care edificase și în anii dinaintea Eliberării opere consacrate vieții oamenilor de pe aceste pămînturi, s-a îndreptat spre consemnarea unor momente ce definesc istoria contemporană a României. Prin creația lui, prin aceea a lui Ciucurencu și Baba, compoziția tematică românească și-a întemeiat o tradiție plină de forță pe care se vor clădi, de-a lungul anilor, direcții fertile ale artei de azi. Aproape că nu ne putem aminti numele vreunui artist reprezentativ al picturii românești din acești ani care să nu se lege, în chip firesc, în mintea noastră, de împliniri semnificative într-un gen atît de complex, cu virtuți expresive atît de clare. De la generația lui Henri Catargi, Mattis Teutsch, M.H. Maxy, Stefan Szönyi, Kovacs Zoltán, pînă la aceea a lui Brăduț Covaliu, Ion Pacea, Ion Sălișteanu, Ion Bițan, Paul Gherasim, Dan Hatmanu, Virgil Almășan, Viorel Mărginean, Traian Brădean, Vasile Celmare, Gheorghe Iacob, Eftimie Modâlcă, Ioan Chișu, și la aceea a tinerilor pictori, compoziția tematică și-a demonstrat pe deplin

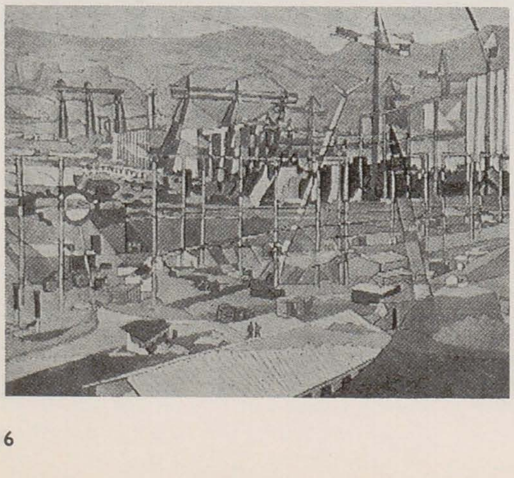
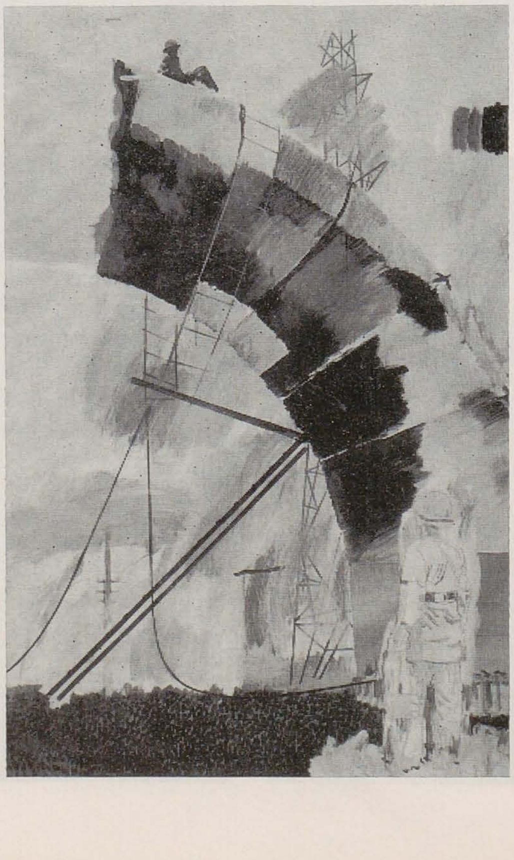
1. AL. CIUCURENCU: Peisaj, ulei; 2. I. SIMA: Piața Păcii în construcție, ulei; 3. V. VARGA: Peisaj industrial, ulei; 4. I. BITZAN: Conducte gigant, ulei; 5. H. BERNEA: Deal, ulei; 6. BRĂDUȚ COVALIU: Între cer și pămînt, ulei; 7. A. CIUPE: Peisaj, ulei; 8. GHEZA VIDA: Monumentul țăranilor martiri — Moisei (detaliu), piatră; 9. GHEZA VIDA: Sfatul bătrînilor, lemn; 10. G. APOSTU: Compoziție, lemn; 11. P. ERDÖS: Cosaș, tuș; 12. V. KAZAR: Moaramara, desen tuș; 13. E. POPA: Brigadieri, ulei; 14. I. GHEORGHIU: Peisaj agricol, ulei; 15. TR. BRĂDEAN: Romulus și Remus, ulei; 16. G. PĂTULEA DRĂGUȚ: Fată din Bihor, ulei; 17. C. BABA: Țărani (fragment), ulei


1


5

6


2

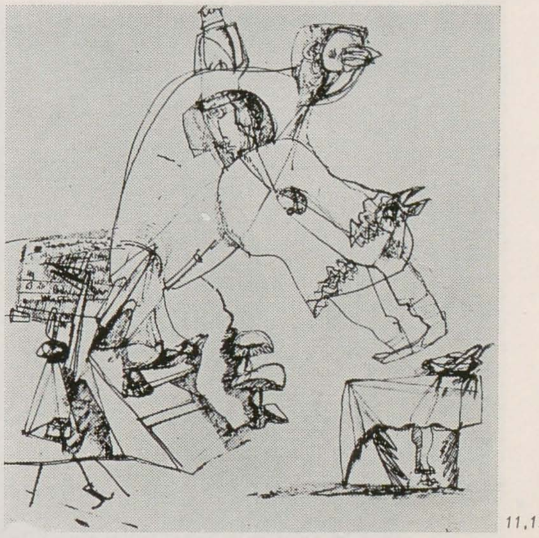


3,4

7

8

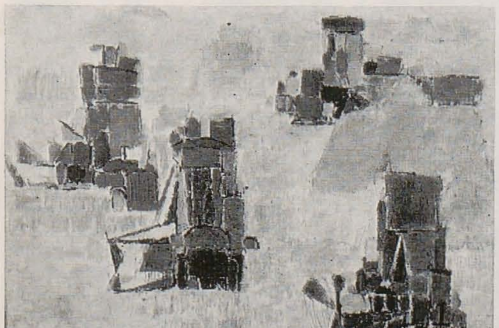
9

10



11, 12

13



14

15, 16, 17

capacitatea de a cuprinde o realitate bogată în înțelesuri.

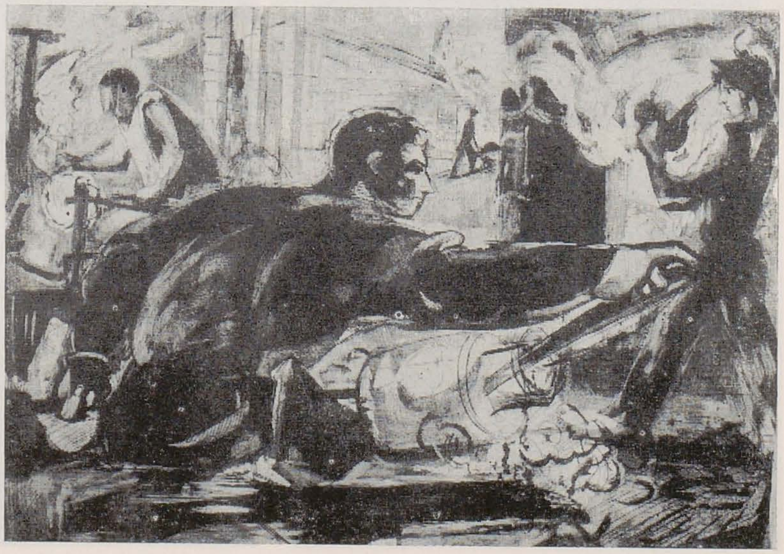
Un fapt similar s-a petrecut și cu peisajul; genul care a ilustrat întotdeauna geniul liric al artei românești a încorporat acum înfățișările riguroase ale noilor construcții, ale industriei cu impresionantele siluete ale uriașelor instalații. Marius Bunescu, artist de mare prestigiu al picturii noastre interbelice, a fost unul dintre cei dintîi care au descoperit valorile estetice ale peisajului contemporan și le-au tălmăcit în opere de autentică vibrație poetică. Arta lui Ciucurencu, a lui Ioan Sima, Aurel Ciupe, Eugen Popa, a Marianei Petrașcu, a lui Pavel Codiță, a mai tinerilor Constantin Piliuță, Iacob Lazăr, Dorian Szasz (nume cărora li se adaugă, bineînțeles, cele ale altor mulți pictori înzestrați aparținînd tuturor generațiilor), a statornicit repere de valoare în cuprinsul unui gen apt, prin excelență, să sugereze dimensiunea transformărilor din această țară. La fel, lumea spirituală a omului contemporan se relevă artiștilor, în generoasa ei semnificație. De la Ghiață și Lucian Grigorescu, de la Ciucurencu și Baba, pînă la Ion Gheorghiu și Ion Pacea, Lia Szasz și Georgeta Năpăruș, pentru a rosti numai cîteva nume ilustrative, portretul a marcat neîndoielnice momente de valoare în istoria unui gen cu vechi tradiții. O artă a cărei dezvoltare se constituie ca o demonstrație a orientării civice a creației românești este, neîndoielnic, grafica. Ea s-a afirmat ca un gen pe deplin justificat de propriile legi ale construcției, ale comunicării artistice; depășind de mult condiția de studiu pregătitor al operei de pictură sau de sculptură, ea nu rămîne nici la stadiul de consemnatar al lumii realului, de stenogramă a unor evenimente, ci se conturează clar ca o artă complexă care comentează lucid istoria contemporană, fap-

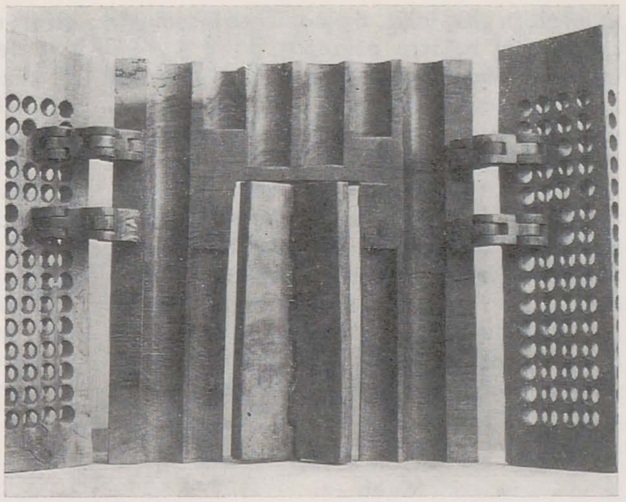
1. I. IRIMESCU: Studiu pentru 1907, bronz; 2. C. BABA: Muncitor, ulei; 3. C. BACIU: 23 August 1944, desen; 4. FR. BÖMCHES: La cuptorul electric, ulei; 5. MARIANA PETRAȘCU: Maestru sticlar, acvatinta; 6. O. GRIGORESCU: Compoziție, ulei; 7. O. MAITEC: Compoziție, lemn; 8. I. PACEA: Zi însorită, ulei; 9. Ș. GABREA: Proiect de tapiserie pentru Teatrul Național; 10. C. LUCACI: Dialogul undelor, oțel inoxidabil; 11. S. RADU: Printre flori și fructe, ghips; 12. A. LUPAȘ: Iașul nou, tapiserie; 13. G. NĂPĂRUȘ: Compoziție, ulei; 14. ȘT. CĂLȚIA: Pasăre, ulei

1

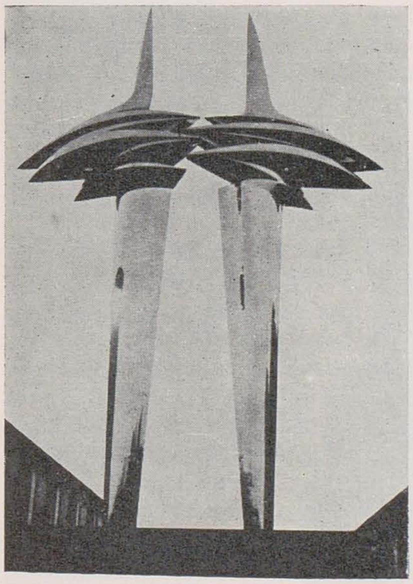
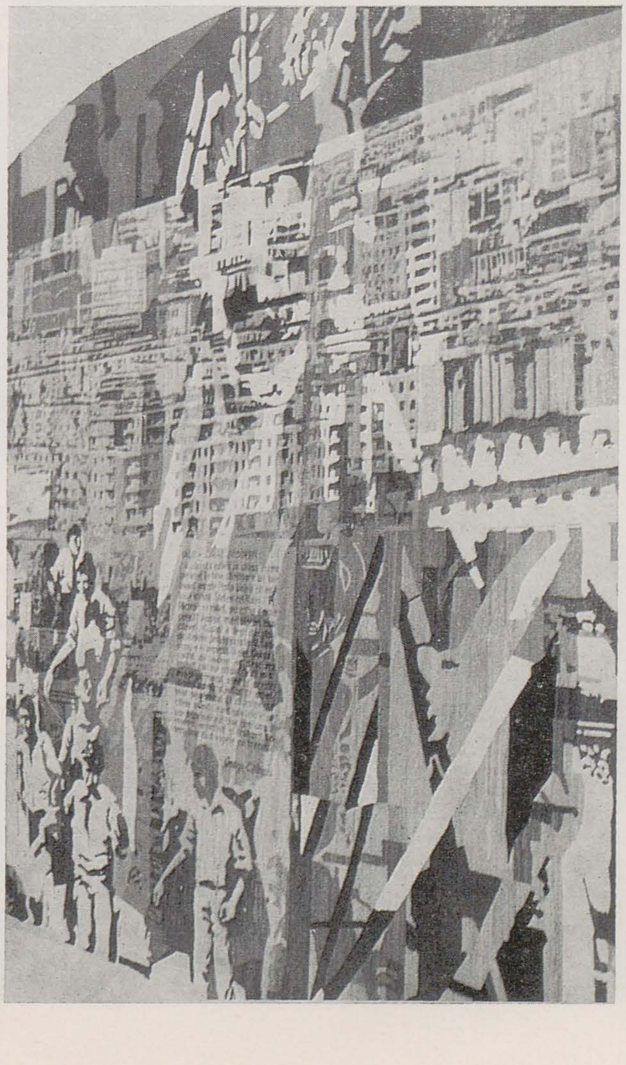
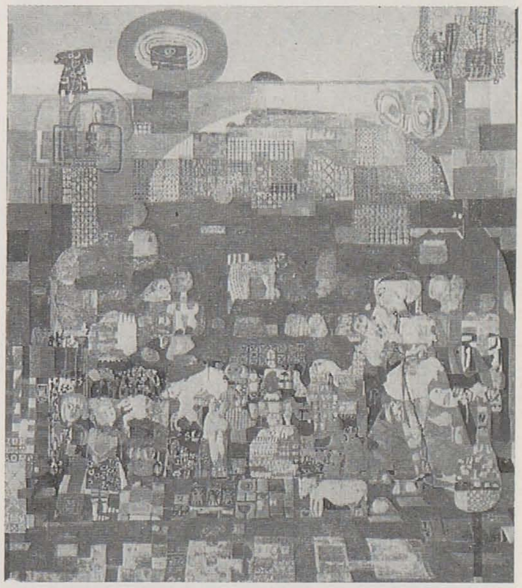
2

3, 4


5

6


7, 8

9

10


12, 13

11

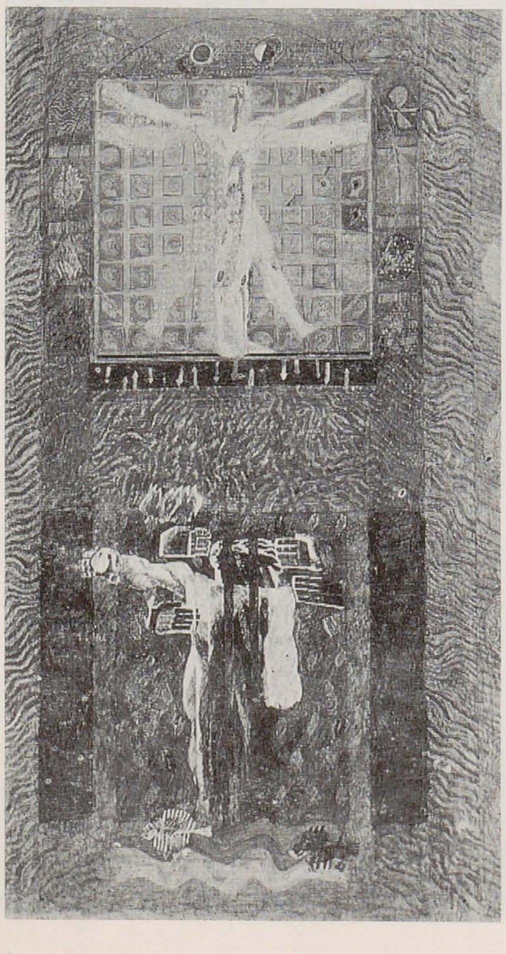
14

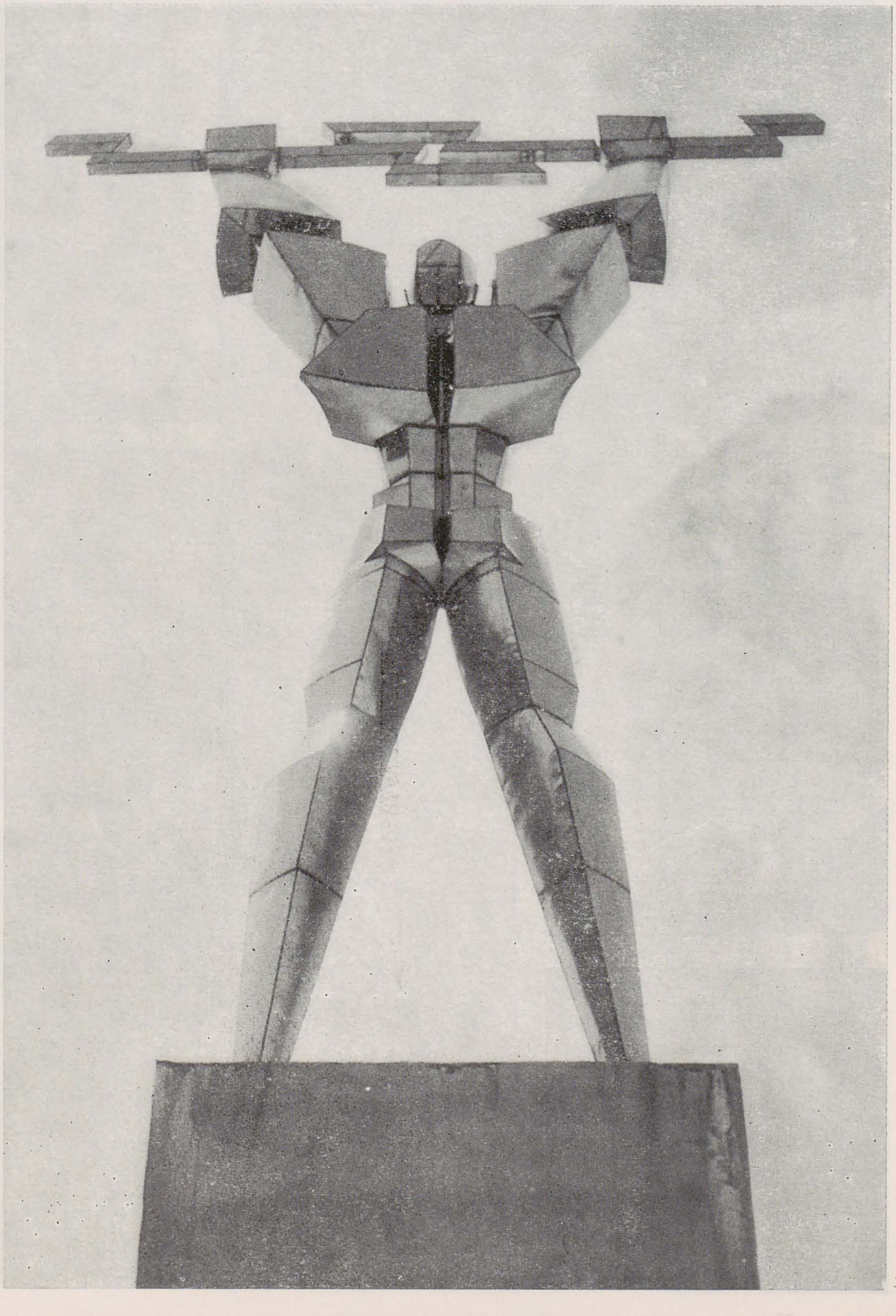
tele istorice. Cu o adecvare tot mai precisă a unor tehnici moderne, ea se integrează organic în peisajul culturii românești contemporane și se împlinește ca o modalitate specifică a artei însuflețite de un profund civism. Semnificativă mi se pare, sub acest raport, afirmarea, mai ales în ultima vreme, a afișului politic, gen al participării la faptele istoriei contemporane, al forului public, artă prin definiție a cetății moderne. Dar și desenul și gravura exprimă, din ce în ce mai convingător, acest simțămînt al responsabilității artistice față de viața socială a țării, și împlinirile lor cele mai de seamă se leagă, în chip logic, de momente însemnate ale istoriei noastre prezente.

E ceea ce se deslușește și în sculptura acestor ani; monumentelor consacrate unor personalități ale istoriei politice și culturale li s-au adăugat cutezătoare construcții care celebrează frumusețea epocii contemporane. Prin opere cum sînt cele ale lui Constantin Lucaci, Ovidiu Maitec, Gh. Iliescu-Călinești, George Apostu, Wilhelm Demeter, sinteze ale unor înțelesuri moderne ale epocii rațiunii scientiste, ale unui umanism complex. Aceluiași țel, desigur, îi sînt închinate operele unei arte decorative care, trăgîndu-și esența din istoria unor meșteșuguri atît de vechi în țara ceramicii de Cucuteni și a scoarțelor țesute cu un nedezmințit simț al frumosului, integrează acum tehnici și viziuni moderne, în opere cum sînt cele ale unor artiști ca Mimi Podeanu, Patriciu Mateescu, Costel Badea, Ana Lupaș ș.a.m.d. Beneficiind de condiții de lucru admirabile, create prin grija statului, obștea artistică din România a demonstrat, în aceste ultime decenii, cît de profund e integrată în viața societății din această țară, cu cîtă gravitate profesională își simte îndatoririle față de contemporaneitate. DAN GRIGORESCU

1. V. MĂRGINEAN: Cîntec pentru unire, ulei; 2. I. NICODIM: Proiect de tapiserie; 3. C. POPOVICI: Electrificare, metal

1


2


3

SALONUL ANUAL DE GRAFICĂ '75

Dalles – octombrie '75. Au participat peste 200 artiști. Juriul expoziției: Napoleon Zamfir (președinte), Matty Aslan, Constantin Baciu, Marcela Cordescu, Francisk Deak, Stan Done, Emilia Dumitrescu, Mircea Dumitrescu, Dan Erceanu, Ladislau Feszt, Dan Grigorescu, Dan Hăulică, Fred Micoș, Anton Perussi, Ion State, Doina Tarhon.

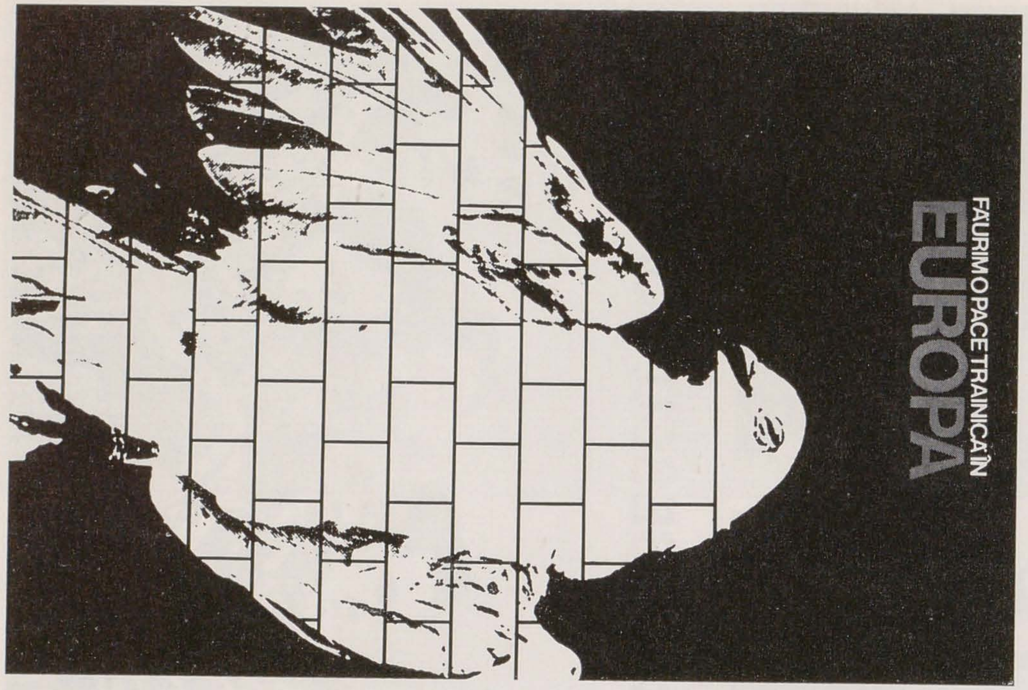
Aprecierea acestui salon poate fi realizată fie prin raportarea comparativă la manifestări anterioare similare, fie, mult mai complex, prin încercarea de confruntare cu un etalon maxim, cu un proiect al tuturor posibilităților de evoluție a producțiilor artelor grafice în ansamblul muncilor ce vizează acoperirea nevoilor estetice ale societății noastre contemporane.

În expoziție se impune cu evidență, în prima alternativă, sporirea conținutului ideologic — forma sistematizat-elaborată a conștiinței politice — al creației graficienilor noștri.

Faptul se datorează investigării continue a unor concepte-cheie din cîmpul ideologic și cîmpul cultural și implicării lor în creația artistică: este vorba în primul rînd de înțelegerea complexă a noțiunii de angajare. Expoziția dovedește că s-a acordat o importanță sporită problemelor *valorizării și comunicării* în civilizația socialistă, în sensul selectării conștiente a materialului artistic și a raportării finalizatoare la necesitățile, interesele, scopurile oamenilor societății noastre, fenomen probat de numeroase lucrări generate de idei înalte, ca sensul umanist al muncii și tradițiile de luptă ale poporului nostru. Întărirea caracterului patriotic, mobilizator și militant al graficii — ca o mai exactă precizare a telos-ului ei — este una dintre datele semnificative ale evoluției artei noastre actuale.

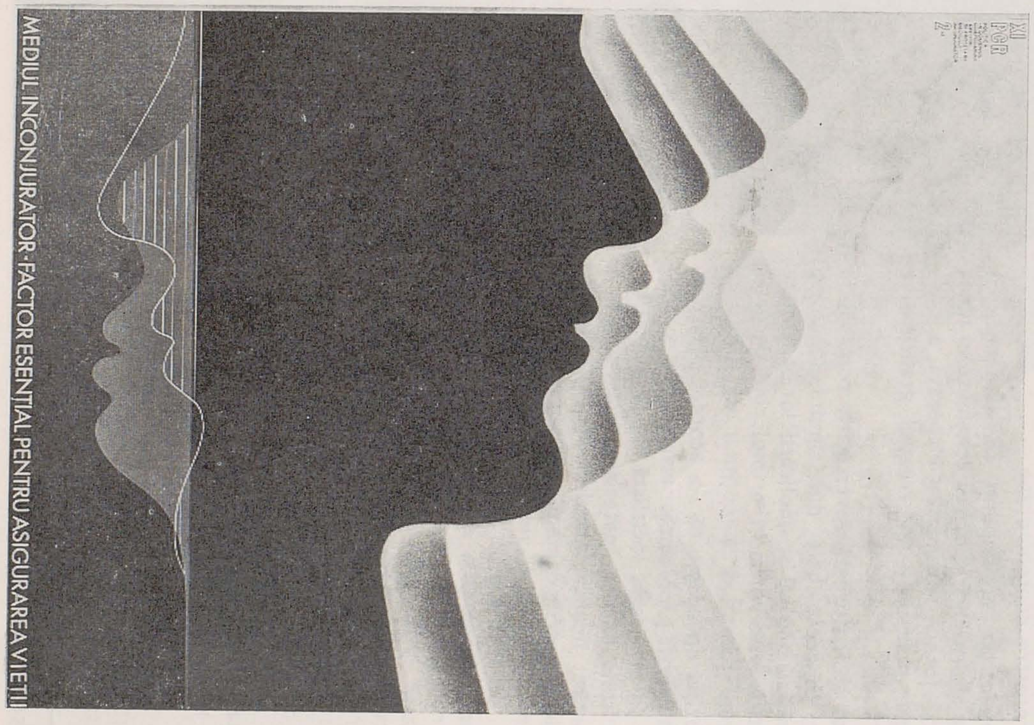
Dar în acest sens, aprecierile pot fi formulate numai prin depășirea stadiului de inventar tematic. O chiar parțială pierdere din vedere a unui criteriu esențial, subliniat încă de Gramsci, anume că valoarea este dată de conținutul moral și politic numai atunci cînd acest conținut își găsește identificarea într-o formă artistică,

CONSTANTIN POHRIB: Partidul, Ceaușescu, România !

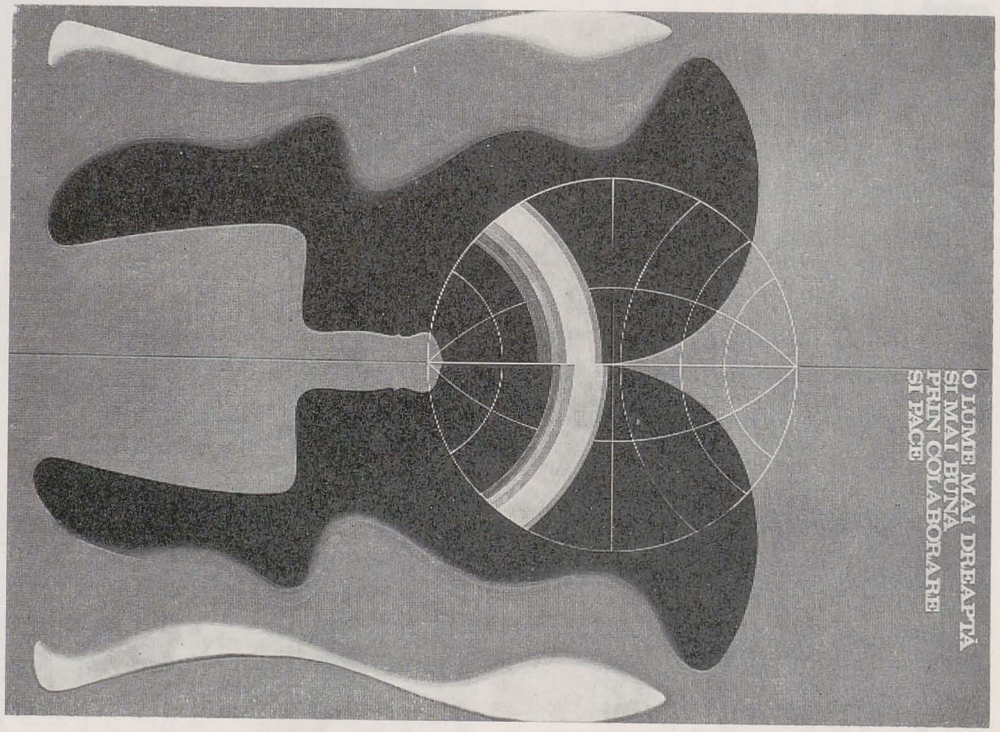


DAN ALEXANDRU IONESCU: *Făurim o pace trainică în Europa, afiș*

FLORIN IONESCU: *Trăiască 23 August, afiș*



NAPOLEON ZAMFIR: *Mediul înconjurător, afiș*



EMILIA BOBOIA: *O lume mai dreaptă, afiș*

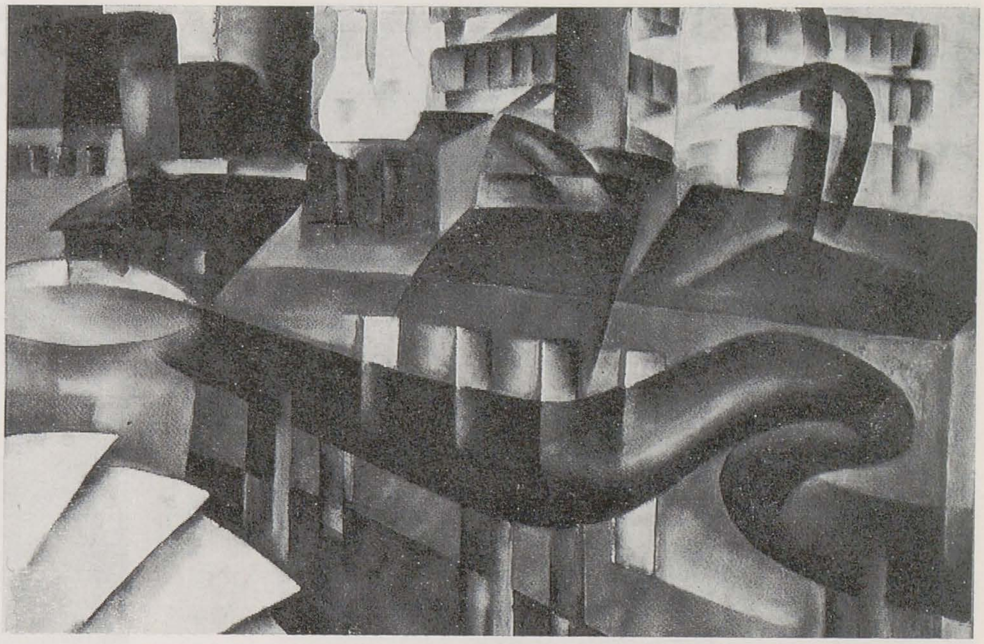
conduce — cum s-a mai întîmplat și aici — la etalarea cîtorva « confecționări » și închegări rudimentare.

La o foarte sumară intenție statistică, este de observat frecvența unor modalități din aria largă a unui curent *informativ*, « *documentalist* ». Întrucît este vorba despre o tendință constituită în ultimii ani, în special în gravură, stăruim în enunțarea cîtorva elemente caracterizante. La originea ei stă o nouă apreciere a fotografiei — apărută, să nu uităm, simultan cu pictura realistă, ele avînd un rol comun în comunicarea autentică de informații furnizate de realitate — și o încredere în eficiența imaginilor *preexistente* la nivelul culturii de masă (de la fotografiile de presă, publicitate, documentare — pînă la amintirea « de amator »). Această imagine devine ajutor pentru desen sau este utilizată ca prefabricat, ca material « reportat » prin mijloace semi-mecanice și pus în pagină după regulile mai simple sau mai complexe ale montajului : *fragmentarismul* pare a fi numitorul comun al acestei soluții. Dacă pentru lectura receptorului procedeul nu ridică probleme deosebite, această limitare a procesului de expresie poate fi indiciul, pentru autori — în calitatea lor de consumatori de imagini, de aproximativ aceleași imagini (la dezbaterea publicată de *Era socialistă* nr. 22/1975 a fost făcută o listă aproape completă a acestora) — unei exteriorități, a rutinei ce are drept consecință scăderea considerabilă a valorii de originalitate față de stocul de mesaje existente. Constatarea își menține valabilitatea și în cazul în care imaginea transportată nu aparține contemporaneității, ci este « citare a trecutului », referire la trecut prin calchierea mijloacelor grafice ale epocii respective.

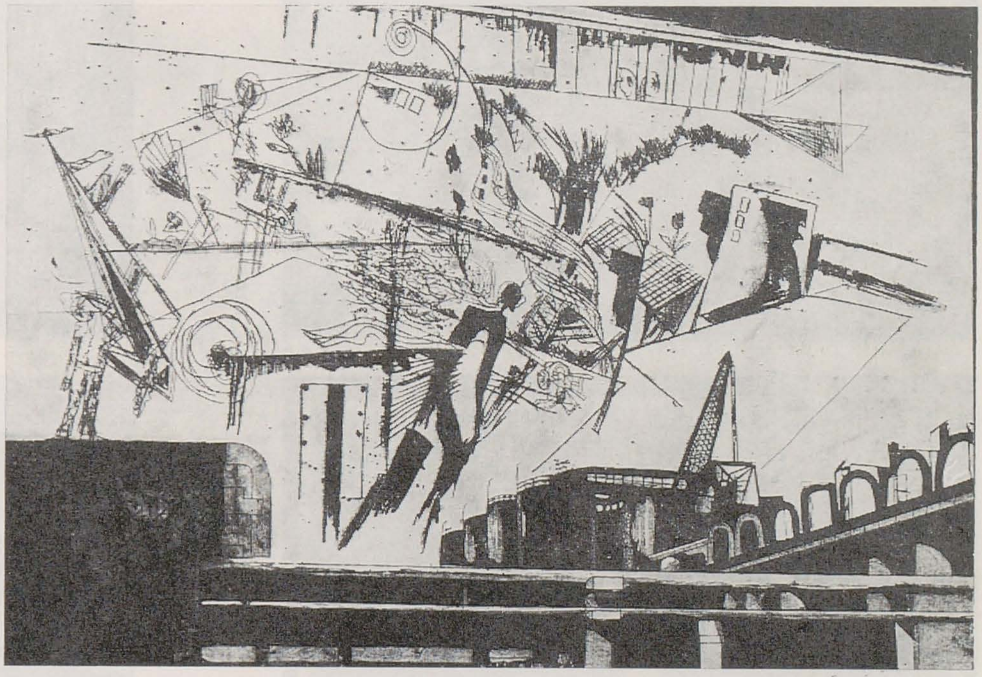
Asupra tuturor posibilitățiilor — și limitelor — acestor modalități, se pot pronunța în primul rînd artiștii, căci, după justa opinie a lui Vasarely, autocritica este creativă, critica altuia nu este decît instructivă.

În grafica de șevalet — termen care nu e marcat de criterii prea precise și menținut fiindcă habitudine de limbaj; grafică de șevalet este și desenul ca studiul limbii mesajului grafic dar și acuarela, apropiere lirică de spectacolul naturii : în fapt, la o definiție în negativ, tot ce nu e afiș, sau ilustrație, tot ce nu e destinat tipăririi — punctele de interes sînt mai cu seamă în domeniul stilisticilor personale.

Aici avem în vedere marea capacitate de *concretizare* (sensul etimologic e de crescut într-un tot, concrescut prin desenele lui *Horia Bernea*, autoanaliza lucidă la *Vasile*

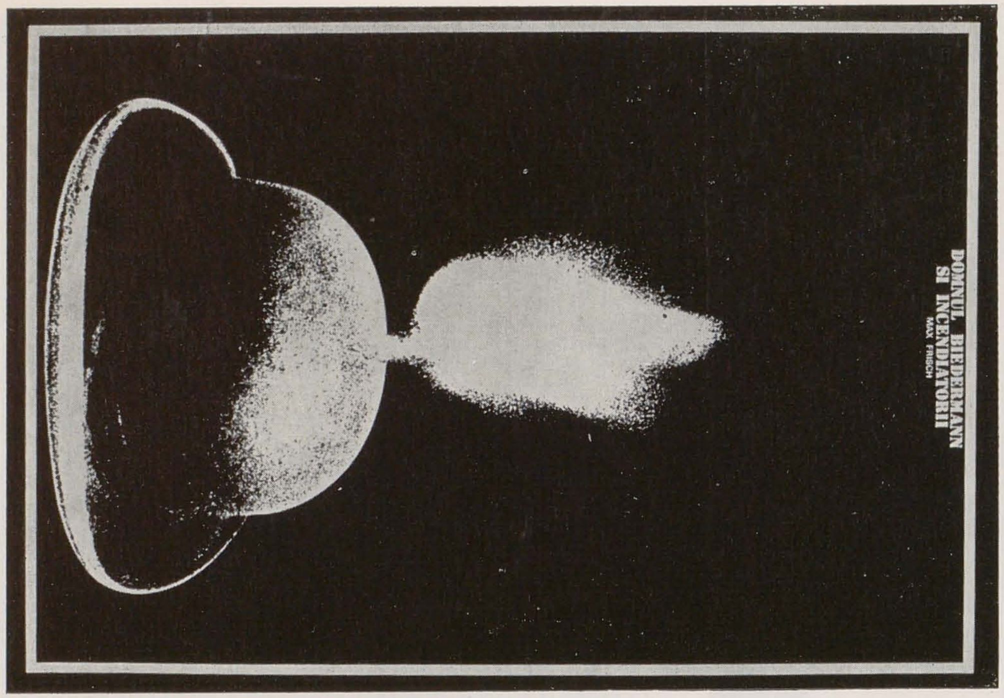


IULIA HĂLĂUCESCU: *Rafinăria Onești, acuarelă*

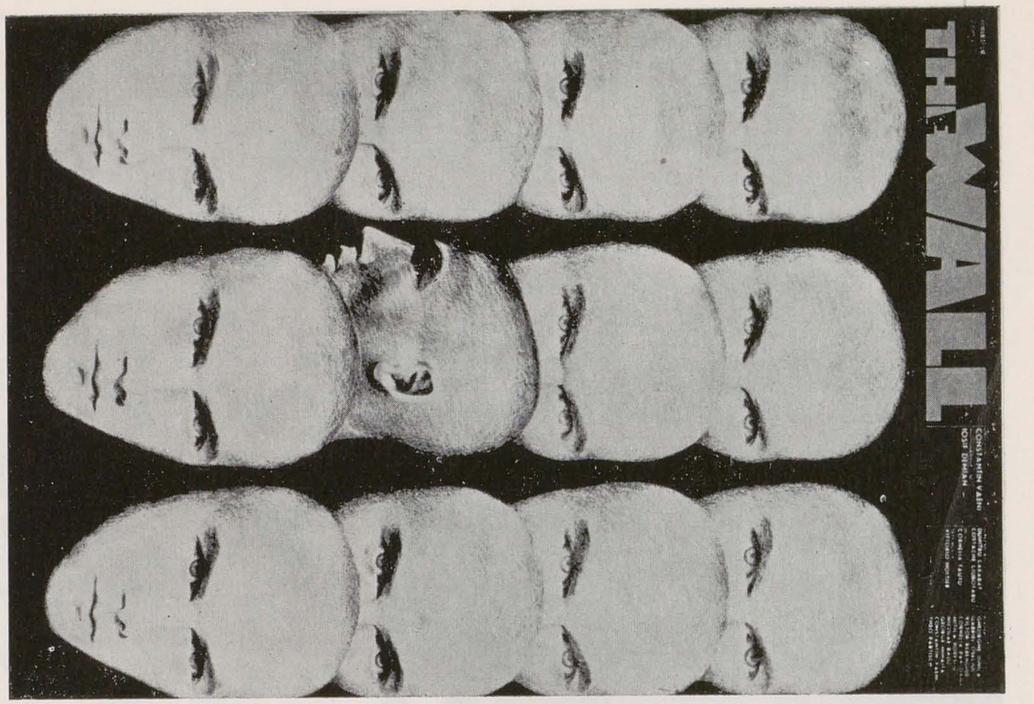


GEORGE LEOLEA: *Repere industriale II, acvaforte*

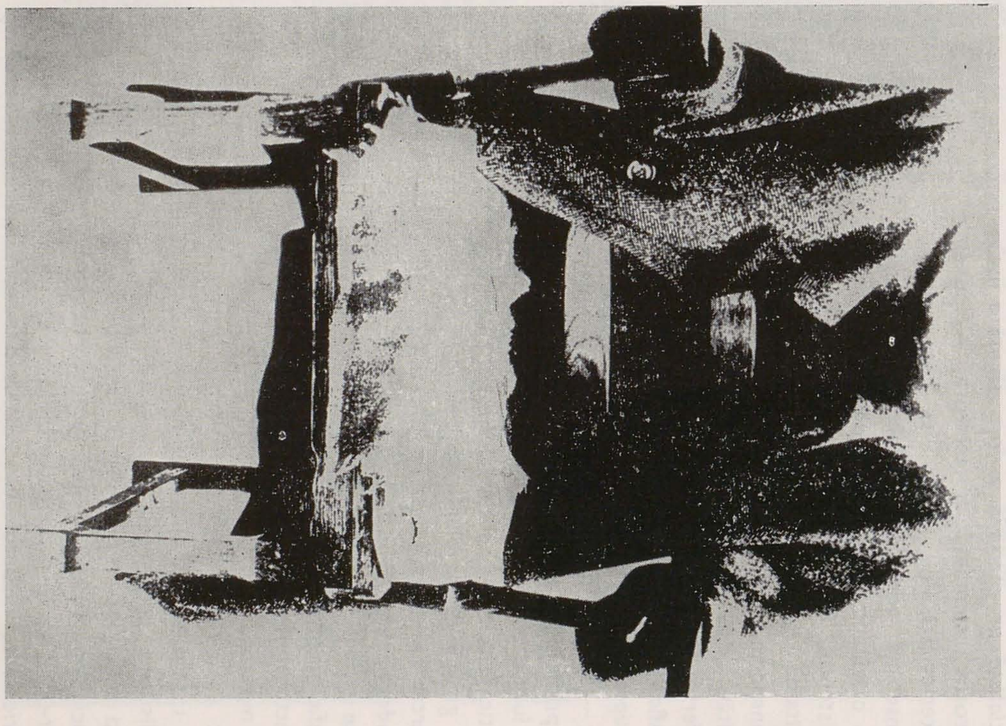
IOAN DONCA: *Zugravul, acvaforte, acvatinta*



FLORIN IONESCU: *Domnul Biedermann și incendiatorii, afiș*



CLARA TAMAS: *Zidul, afiș*



SERGIU DINCULESCU: *Compoziție, gravură*

RADU ȘTEFLEA: *Brâncuși, afiș*

Kazar, meditația subiectivă asupra evenimentelor politice și sociale la *Octav Grigorescu*, știința generalizării emblematice la *Sorin Dumitrescu*. Remarcabile lucrările tinerilor graficieni — *Aurel Bulacu*, *Epaminonda Tiotiu*, *Georgeta Pusztai*, *Vlad Micodin*; *Mihai Micu*.

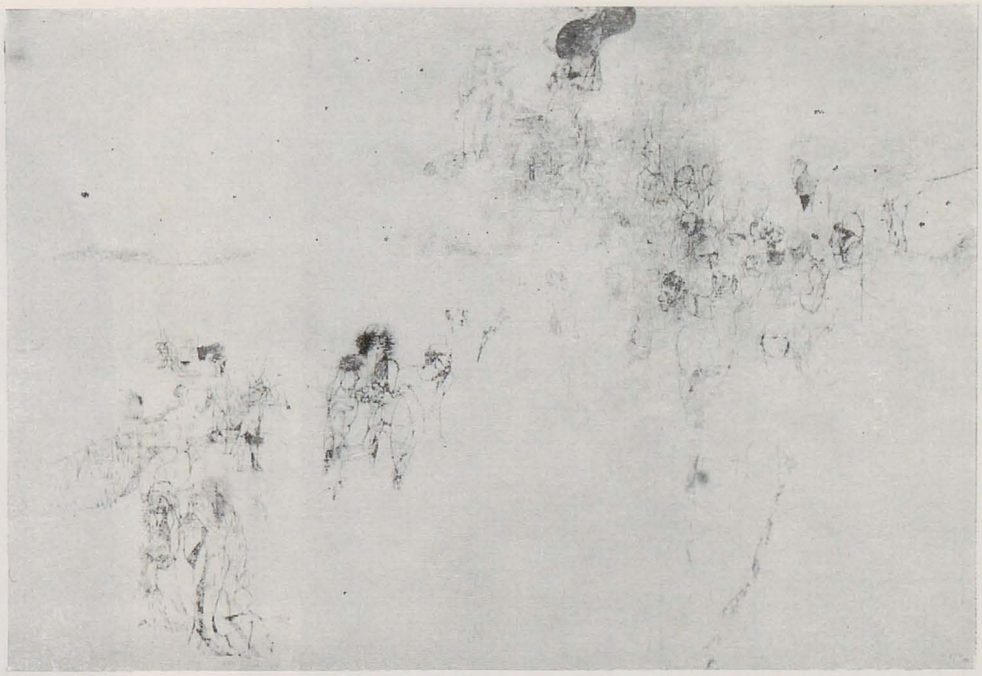
Ilustrația de carte este sărac și unilateral — în special cartea pentru copii — prezentată, ca o consecință directă a scăderii interesului editurilor pentru aceste producții (iar « ilustrația de carte pentru salon » ar fi un non-sens). Reușitele cantitative și calitative în privința selecției de afișe social-politice (*Constantin Pohrib*, *Napoleon Zamfir*, *Mihai Stănescu*, *Dan Alexandru Ionescu*, *Emilia Boboia*, *Lucreția Feodorov*, *Dumitru Petrică*) și culturale (*Clara Tamas Blaier*, *Mihai Mănescu* și *Radu Stoica*, *Florin Ionescu*, *Radu Șteflea*) sînt argumente pentru ceea ce s-a numit relansarea acestui gen — supranumit și « salonul străzii » — de recunoscut randament al comunicării în societatea urbană.

Afișul, considerat unul din factorii cei mai importanți de *autodidaxie* (autoinformare individuală prin contemplare), își îndeplinește rosturile numai prin situarea lui în ambianța concretă a orașului. Unui bun afiș — adică acela care-ți face mesajul aprehensibil prin, cum spun teoreticienii, compromisul fericit între noutate și inteligibilitate — menținut la stadiul de proiect (cum sînt cele mai multe dintre exponatele salonului), neintrodus în circuitul normal, nu i se pot, de fapt, aprecia calitățile. Poate de aceea apar și afișe greșit concepute ab initio, nu pentru mobilitatea reală a consumatorului urban (1/10 secundă fenomenul de acroșaj, 1/5 secundă așa numita plină vedere, 1—2 secunde timpul de explorare, cum indică specialiștii), ci pentru « răgazul » mai îndelung al vizitatorului de expoziții.

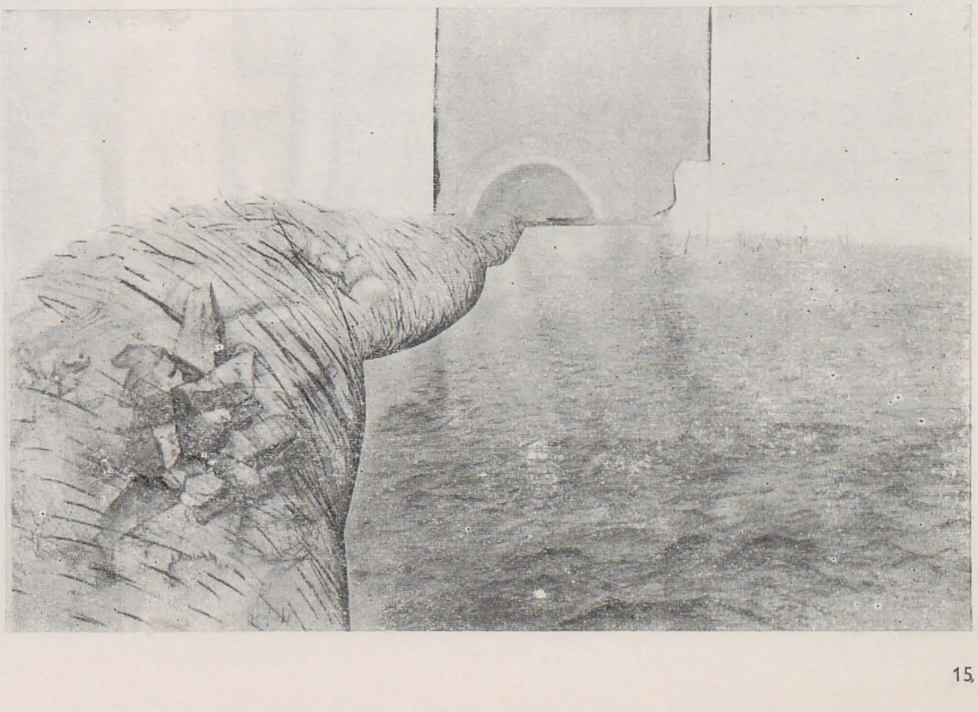
Pentru circumscrierea ariei reale de intervenție a artelor grafice — aceasta necesită, cu siguranță, o manifestare mult mai complexă decît tradiționalul salon — nu mai pot lipsi, ca acum, domenii întregi ale *graphic design*-ului și *product-design*-ului (ca publicitatea, grafismul informativ, ambalajele).

Chiar și în actuala formulă de expoziție, graficienii au făcut, prin destule exemple, dovada că pot și înțeleg să-și asume sarcina de responsabili ai comunicării vizuale în condițiile civilizației noastre socialiste.

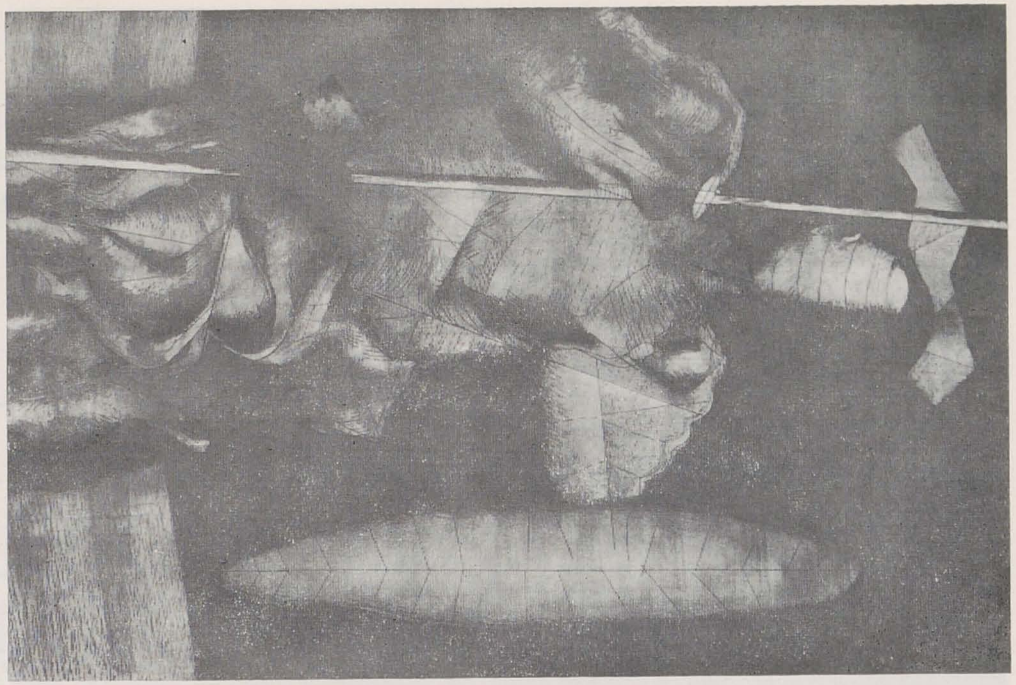
MIHAI DRIȘCU


OCTAV GRIGORESCU: *Revoltă, desen tuș*

VASILE KAZAR: *Compoziție III, desen tuș*


VLAD MICODIN: *Dig, tehnică mixtă*

THEODOR MORARU: Nisipuri, tehnică mixtă

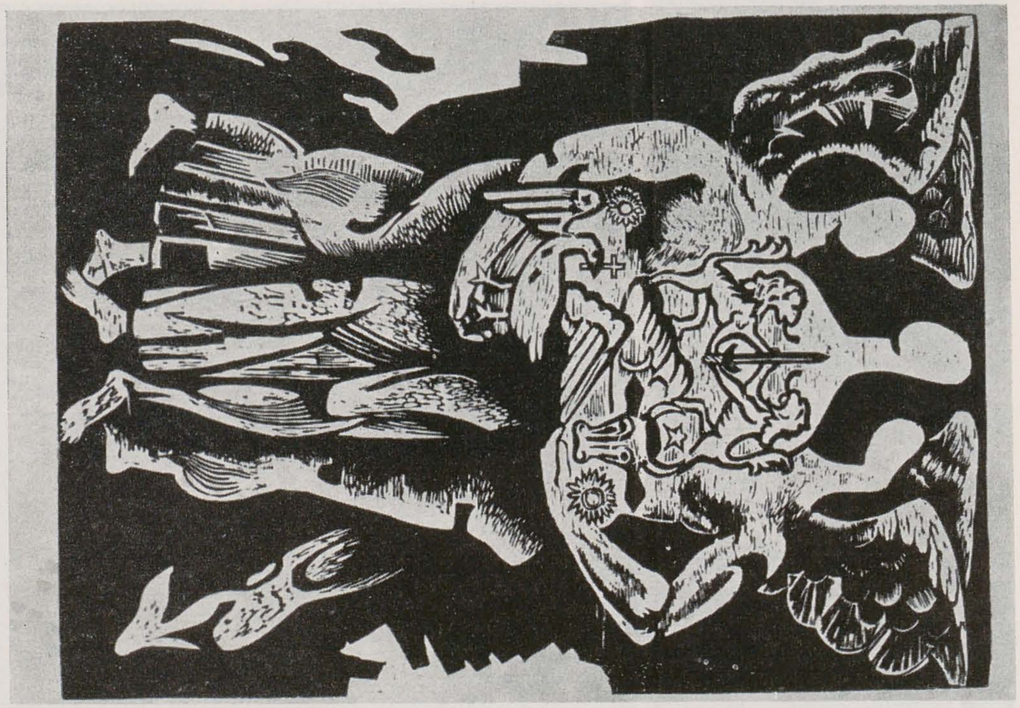


SORIN DUMITRESCU: Marele cavaler, acvaforte, acvatinta

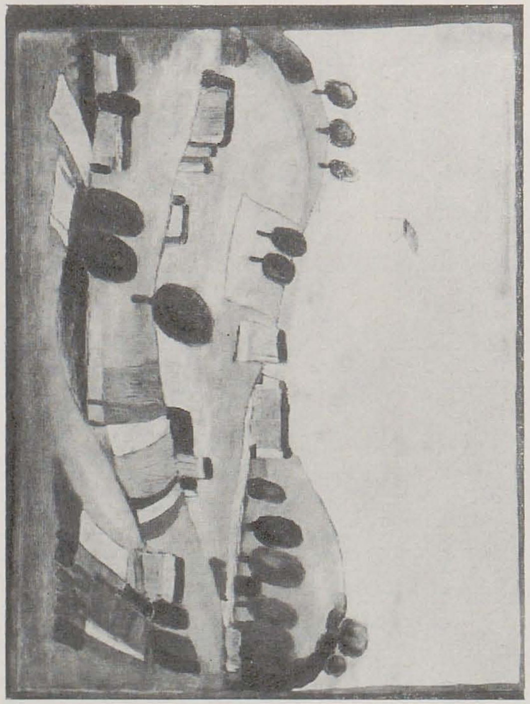
ETHEL LUCACI BĂIAȘ: Calamitate II, xilogravură

AUREL BULACU: Eminesciene II, acvaforte, acvatinta

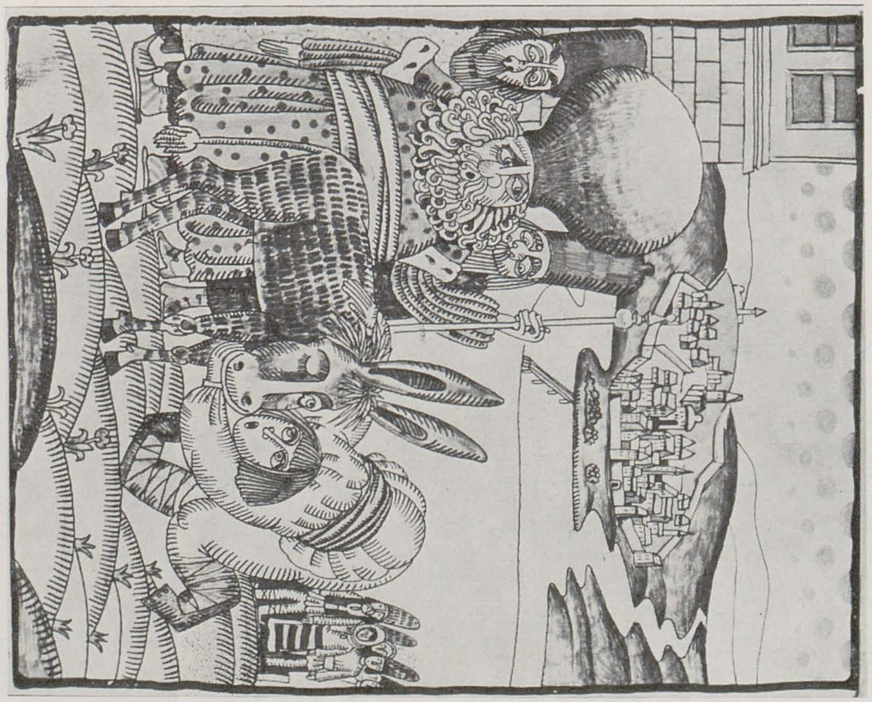
CRISTINA CRINTEANU: *Industrie, xilogravură*



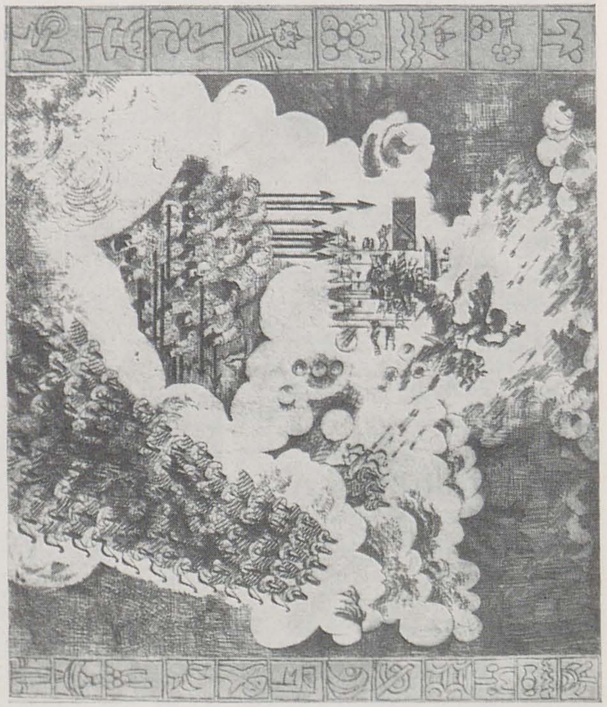
FRED MICOȘ: *Unirea din 1600, xilogravură*



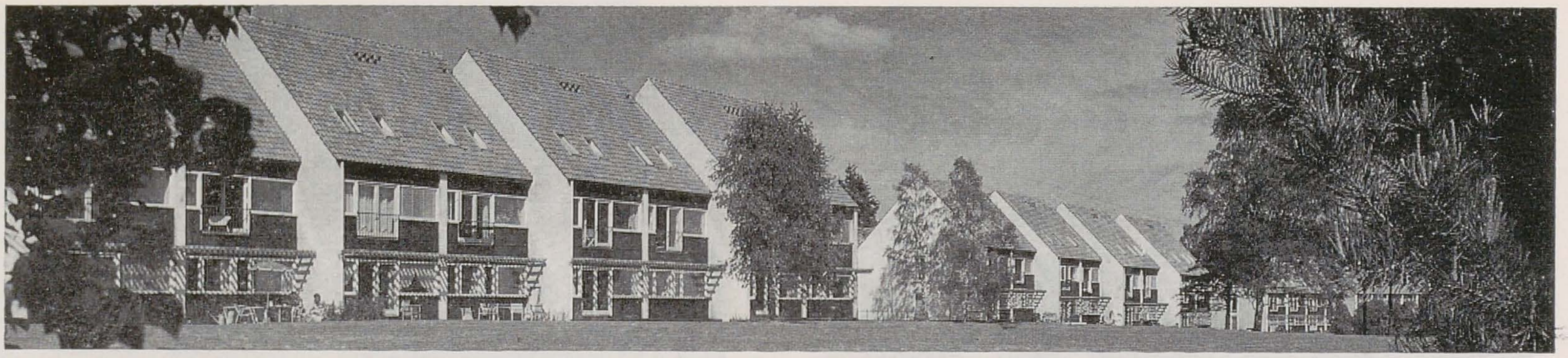
CORNELIU PETRESCU: *Peisaj lîngă Bran, tehnică mixtă*

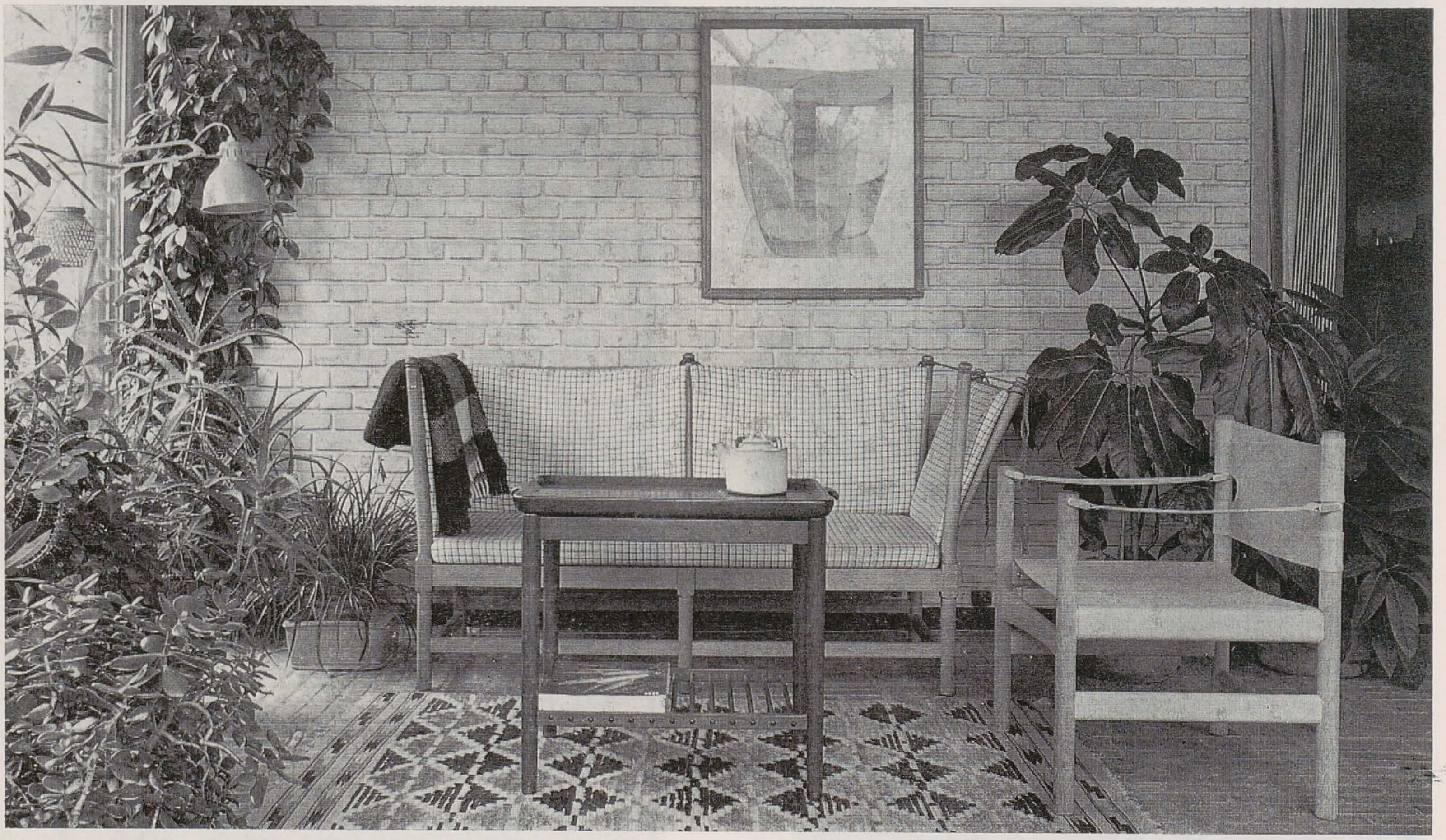


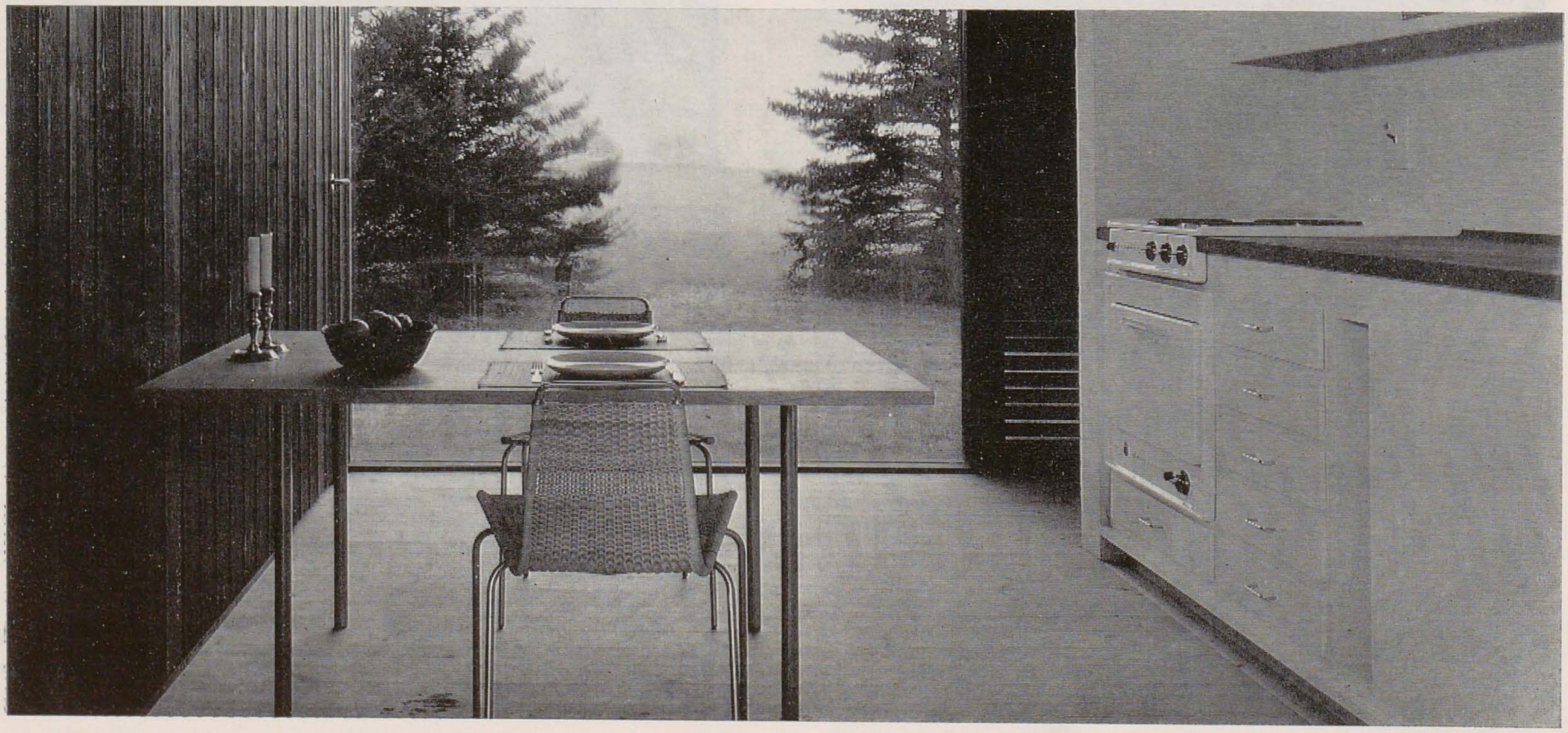
STAN DONE: *Ilustrație pentru Păcală și Tindală, tuș cloor*



TIBERIU NICORESCU: *Călugăreni, gravură în metal*







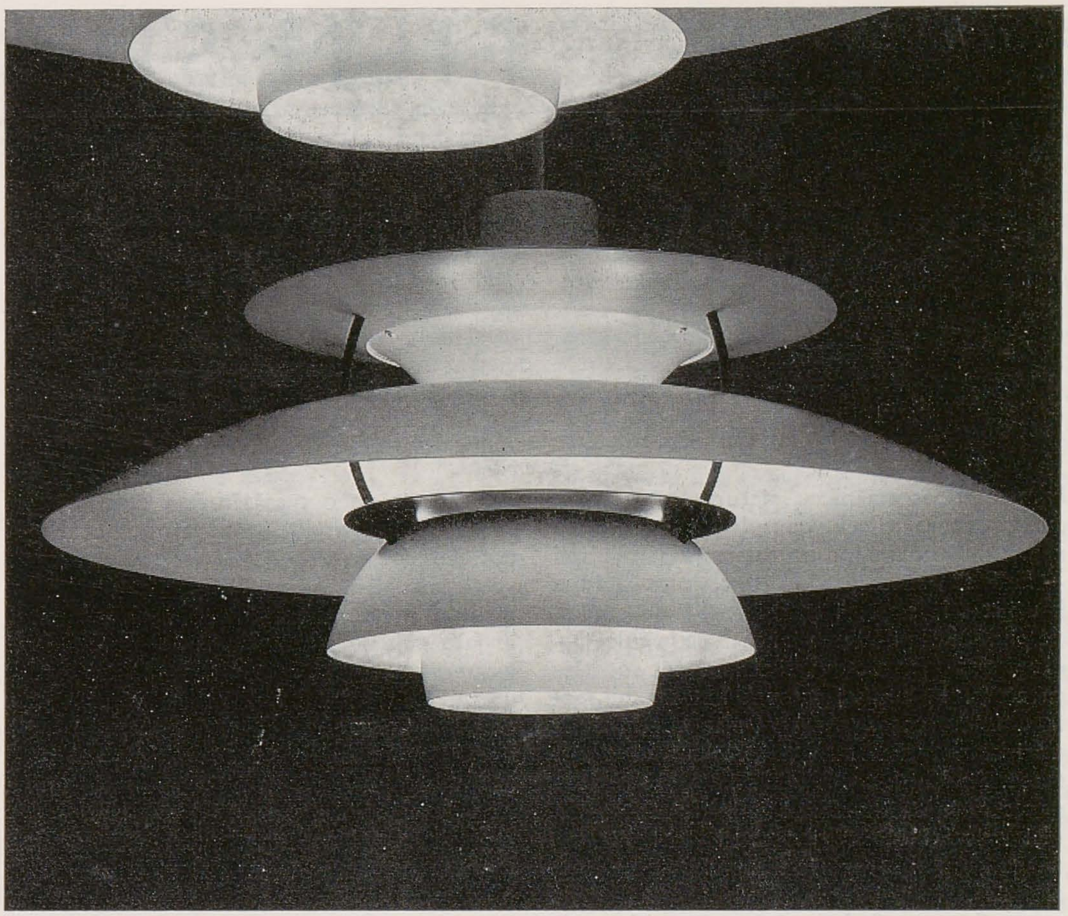
DESIGN DANEZ

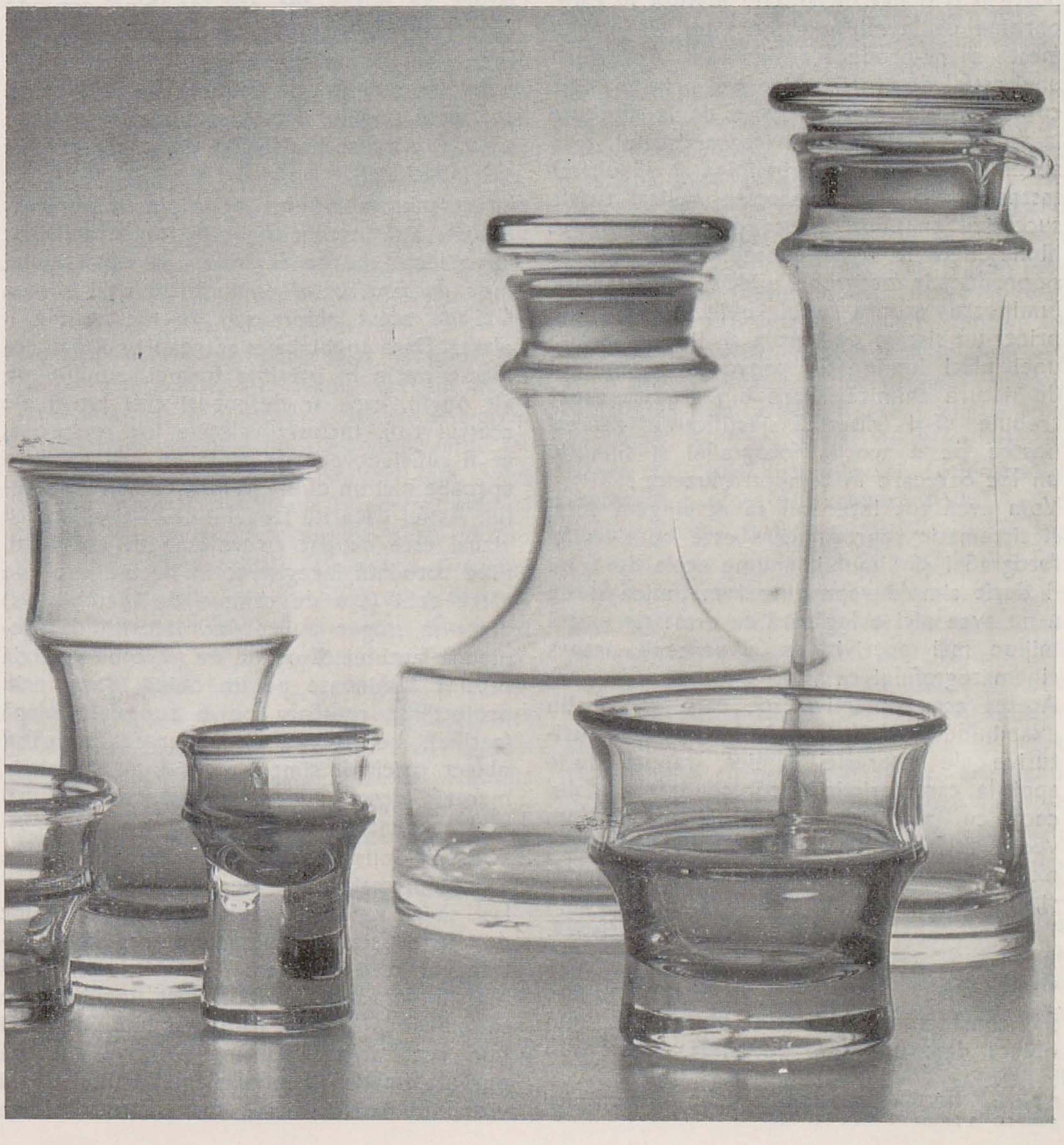
TEATRUL NAȚIONAL *Oct. – nov. 75*

Expoziția, intitulată de organizatorii români *MEDIUL AMBIANT DANEZ*, ne comunică de fapt un mod de viață, exprimat lapidar în « a da oamenilor posibilitatea să trăiască omenește » (Niels Kryger, p. 18 a catalogului). În cele cinci sau șase spații delimitate din șipci ușoare, închipuind tot atîtea încăperi diferite ca funcționalitate — sufragerie-bucătărie, cameră de zi, cameră de lucru, camera copiilor, camera pentru îndeletniciri plăcute și jocuri — este evidentă, dincolo de nivelul extrem de înalt al realizării tehnice și, implicit, al proiectării, preocuparea pentru adaptarea reciprocă a necesităților umane și a tehnologiei celei mai avansate a secolului. Colecția de obiecte prezentate sub grupajul unui interior funcțional este în fond o introducere într-o civilizație materială înaltă, din care nu lipsește însă moștenirea tradiției meșteșugărești. Este unul din secretele reușitei design-ului danez, această pătrundere a experienței generațiilor de meșteri din trecut în contextul interiorului modern, organică împletire a tehnologiei industriale și a tradiției artizanale. Prețuirea lemnului, lînii și lutului în epoca maselor plastice este un semn în plus de înțelegere și iubire a valorilor naturale originare.

Mobila este redusă la suprafețe simple de lemn și țesătură de lînă, în care grija pentru confort străbate în studierea celor mai mici detalii, cum ar fi sistemul de prindere a părții textile de cea lemnoasă. Nimic încărcat, nimic în plus nu apare nici la cănile albe proiectate de Grethe Meyer, pentru hoteluri și restaurante, adică pentru o folosire intensă și în același timp rapidă și comodă. Celebra lampă PH 5 desenată de arhitectul Poul Henningsen, aducînd cu imaginare farfurii zburătoare, e gîndită nu ca sursă de lumină ci ca sistem de difuziune a acesteia, cu intenția de a oferi calm și vizibilitate perfectă.

Expoziția daneză este consacrată aproape în exclusivitate casei și ambianței interioare, justificînd importanța arhitecturii locuinței prin factorii de climă specifici micii peninsule prinsă între apele reci ale Mării Nordului și Mării Baltice. Simplitatea acestui interior este remarcabilă, culorile sînt tonice prin calmul ce-l degajă, ansamblul modern amintind, prin atmosferă, interioarele țărănești de la muzeul în aer liber de la Sorgenfri de lîngă Copenhaga. PAUL PETRESCU





1. Locuințe, proiect arh. EVA KOPPEL și arh. NIELS KOPPEL, parcul din Sallerod, 1956; 2. Interior casă, arh. MOGENS LASSEN, 1940; 3. Bucătărie și sufragerie într-o locuință standard, proiect arh. NIELS FAGERHOLT, 1960; 4. Lampă PH 5, design arh. POUL HENNINGSEN, 1959; Serviciu special din sticlă groasă pentru hoteluri și restaurante, design PER LÜTKEN.

FILM ȘI REALITATE

Filmele* se aseamănă cu pictura, cu muzica, cu literatura şi cu dansul prin aceea că reprezintă un mijloc de expresie susceptibil — fără să existe însă o necesitate — de a fi utilizat în scopuri artistice. Să ne gîndim de pildă la cărţile poştale ilustrate în culori — ele nu sînt opere de artă, şi nici nu sînt socotite ca atare. În aceeaşi măsură în care nu pot fi considerate opere de artă confidenţele unei starlete, un marş militar sau un strip-tease. Astfel nu toate filmele aparţin în mod necesar cinematografului ca artă.

Mai există încă mulţi oameni cultivaţi care neagă în mod categoric filmului orice funcţie artistică. Îi poţi auzi spunînd: « Filmul nu poate fi o operă de artă în măsura în care, pornind de la mijloace mecanice, se mulţumeşte să re-producă realitatea ». Apărătorii unei astfel de teorii raţionează prin analogie cu pictura. În pictură, calea de la realitate la tablou trece prin privirea artistului, prin sistemul său nervos, prin mînă şi, în ultimă instanţă, prin pensula care aplică tuşele succesive pe pînză. Procedeul nu comportă nimic mecanic, spre deosebire de ceea ce se produce în fotografie, unde reflexia razelor luminoase asupra unui obiect, transmisă printr-un sistem de lentile şi dirijată asupra unei plăci luminoase, provoacă precipitaţii de natură chimică. Oare din această cauză trebuie să-şi găsească justificarea refuzul nostru de a acorda fotografiei şi filmului un loc oarecare în templul Muzelor?

Vom avea tot interesul să respingem total şi sistematic reproşul care este adus astfel fotografiei şi filmului, anume acela de a nu fi decît simple reproduceri mecanice şi de a nu avea nici o legătură cu arta: nu există mijloc mai potrivit de a percepe natura cinematografului ca artă.

Acesta este obiectivul pe care ni-l fixăm examinînd unul cîte unul elementele constitutive ale expresiei filmice, raportîndu-le apoi la caracteristicile corespunzătoare din ceea ce percepem « în realitate ». Vom vedea astfel fundamentalele diferenţe care există între cele două tipuri de imagini; şi, în ce măsură, tocmai aceste diferenţe investesc filmul cu dimensiunea sa artistică.

Proiecţia volumelor pe o suprafaţă plană

Să considerăm realitatea vizuală a unui obiect dat: un cub, de pildă. Acest cub este aşezat pe o masă în faţa mea: poziţia sa determină gradul de exactitate cu care-i pot percepe forma. Astfel, dacă observ cele patru muchii ale unui pătrat, nu dispun de nici un mijloc pentru a-mi da seama dacă în faţa mea se află un cub: nu zăresc decît o suprafaţă pătrată. Funcţionalitatea ochiului uman, ca şi cea a lentilei fotografice, este determinată de o poziţie bine definită, de unde nu pot fi înregistrate decît părţile cîmpului vizual pe care le-am lăsat libere. Datorită locului pe care îl ocupă acum acest cub, cinci dintre laturile sale sînt ascunse de către cea de-a şasea, şi singura vizibilă este aceasta. Dar, în măsura în care această latură ar putea tot atît de bine ascunde ceva total diferit (să presupunem, de pildă, baza unei piramide sau una din cele două feţe ale unei foi de hîrtie) nu vom putea spune că unghiul vizual prin care percepem acest cub a fost ales în funcţie de caracterele sale specifice.

Iată deci stabilit un principiu important: pentru a fotografia un cub, nu e suficient ca obiectul să fie la îndemîna obiectivului meu. În fapt, totul depinde de poziţia mea faţă de acest obiect sau de locul unde îl plasez. Dacă unghiul ales adineauri mă lămurea foarte puţin în privinţa formei cubului, un alt unghi, care ar descoperi trei laturi ale acestui cub, inclusiv relaţiile lor reciproce, ar fi suficient pentru ca să nu mai subziste aproape nici un dubiu asupra naturii obiectului. Astfel datorită faptului că cîmpul nostru vizual este ocupat cu volume de tot felul, fiind totodată înregistrat în fiecare clipă de către ochi (sau de camera de luat vederi) dintr-un singur punct fix; datorită de asemenea faptului că ochiul nu percepe reflexia razelor luminoase pe un obiect decît prin proiectarea acestora pe o suprafaţă plană (retina), rezultă că reproducerea oricărui obiect, oricît de simplu ar fi el, nu are nimic mecanic, aceasta putînd fi însă realizată mai mult sau mai puţin bine.

Acest al doilea unghi vizual oferă o imagine a cubului mai exactă decît prima. Deoarece lasă să se vadă mai mult: trei laturi în loc de una. Şi asta nu pentru că de regulă exactitatea ar fi o problemă de cantitate. Dacă n-ar fi vorba decît de a găsi unghiul care să cuprindă o suprafaţă maximă, cel mai bun rezultat s-ar obţine printr-o metodă pur matematică. Pentru alegerea unui unghi vizual nu există nici o formulă care să ne poată ajuta: aici e o chestiune de intuiţie. Această persoană este « mai mult ea însăşi » din profil decît din faţă, palma mîinii este mai expresivă decît reversul ei, este oare mai bine să cadrezi cutare munte din nord decît din vest: soluţia acestor probleme nu se găseşte în matematici, ea implică tact şi sensibilitate.

De aici rezultă această observaţie preliminară: cei care vorbesc (nu fără dispreţ) de obiectiv ca despre o maşină de înregistrat automată trebuie determinaţi să înţeleagă că şi în cea mai simplă reproducere fotografică, fiind vorba de cel mai simplu dintre obiecte, acesta necesită o apreciere a naturii sale, apreciere depăşind prin ea însăşi oricare operaţie mecanică. (Vom vedea mai apoi că în film şi în fotografie, concepute ca opere de artă, unghiurile vizuale menite să pună cel mai bine în valoare caracterele specifice ale unui obiect nu sînt întotdeauna alese, ci dimpotrivă, adeseori se-ntîmplă să adoptăm în mod deliberat alte unghiuri, în scopul producerii unor efecte foarte precise.)

Lumină şi absenţă a culorii

Este extraordinar să constaţi cum absenţa culorii, care constituie, am putea crede, o fundamentală infidelitate faţă de natură, a fost atît de puţin remarcată înainte ca filmul în culori să fi atras atenţia asupra acestei probleme. Prin reducerea ansamblului culorilor la numai două — negru şi alb — ceea ce afectează întrucîtva pînă şi intensitatea tonurilor (se pot obţine, de pildă, în funcţie de tipul de emulsie întrebuinţată, culori de un roşu prea închis sau prea deschis), toată reprezentarea lumii exterioare este astfel considerabil modificată. Ceea ce nu-l împiedică pe spectatorul unui film să admită autenticitatea lumii de pe ecran, în virtutea fenomenului de « iluzie parţială ». Acest spectator nu e cîtuşi de puţin stingherit cînd e confruntat cu un univers unde cerul are aceeaşi culoare cu cea a unui chip uman: unde diversele tonuri de gri echivalează cu roşul, albul şi albastrul unui drapel; unde buzele întunecate sînt în realitate roşii, şi părul alb, blond; unde, în sfîrşit, frunzele unui copac au aceeaşi tentă întunecată ca şi cea a gurii unei femei. Nu numai că totul se petrece ca şi cînd o lume variat colorată s-ar fi preschimbat într-o lume monocromă, dar, în plus, ca şi cînd această mutaţie ar antrena, între fiecare ton, raporturi de

* Extrase din *Revue d'Esthétique* nr. 2—3—4/1973, articol publicat în prima versiune în 1932.

culori cu totul noi: se vor ivi astfel corespondențe care nu sînt vizibile în lumea exterioară, și anumite obiecte vor prezenta o aceeași culoare, în timp ce, în realitate, între ele nu există nici o armonie cromatică sau, poate, această armonie este de un tip cu totul diferit. Imaginea filmică întîlnește realitatea prin importantul loc pe care îl acordă luminii. Astfel, lumina este cea care permite identificarea formei unui obiect. (Atunci cînd este lună plină, craterele acestui satelit sînt practic invizibile deoarece razele perpendiculare ale soarelui nu produc nici o umbră purtată. Este necesar ca soarele să lumineze oblic luna pentru ca să poată apărea conturul munților și al văilor.) Mai trebuie, în plus, ca tonalitatea planurilor îndepărtate să nu împiedice ca obiectul să capete suficient relief; adică nu trebuie ca eclerajul planurilor — punînd unele dintre părțile lor în concurență cu obiectul prezentat, sau invers — să împiedice o percepere clară a unuia și aceluiași obiect.

Aceste legi se aplică, de pildă, în dificila artă de a fotografia sculpturile. Chiar atunci cînd e vorba doar de o reproducere pur « mecanică », adeseori, atît sculptorul cît și fotograful sînt confruntați cu probleme: sub ce unghi trebuie să fotografiezi statuia? Și de la ce distanță? Trebuie luminată din față, din spate sau din profil? Răspunsul dat acestor întrebări va determina ca fotografia sau filmul să devină o replică a realității sau ceva cu totul diferit.

Absență a continuității spațio-temporale

Filmul, adică imaginea animată, ține în același timp de teatru și de clișeu. El reproduce un spațiu, fără ca pentru aceasta să recurgă, ca în teatru, la spațiul real, ci prezentînd, la fel și fotografia, o suprafață plată. Totuși, din diverse motive, impresia de spațiu nu este atît de redusă ca aceea de pe un clișeu. Contrar celor ce se petrec într-o fotografie, într-un film se face simțită o durată care este analogă cu cea a teatrului. Această durată poate fi valorificată pentru redarea unui eveniment real, dar, pe de altă parte, aceeași durată nu este atît de rigidă încît să nu permită întreruperi, pe care de altfel spectatorul nu le resimte ca o violență.

Tocmai aici filmul păstrează ceva din natura imaginii plate și bidimensionale: poți într-adevăr arăta o imagine conform unei durate alese de tine și poți arăta succesiv mai multe imagini, chiar dacă ceea ce reprezintă ele se referă la perioade total diferite.

Filmul, deci, ca și teatrul, produce o iluzie parțială. Într-o oarecare măsură, impresia de viață reală e bine realizată. Și aceasta este cu atît mai puternică, cu cît, contrar teatrului, filmul are posibilitatea să reprezinte viața reală (și nu o imitație a ei) în decoruri reale. Dar, pe de altă parte, și într-o măsură necunoscută teatrului, filmul este foarte legat de statutul imaginii.

Datorită absenței culorilor și tridimensionalității, datorită limitelor riguros impuse de marginile imaginii etc., el se dezbară în mod fericit de realismul său. Filmul este întotdeauna în același timp carte poștală orizontală și locul unei acțiuni vii.

Decurge de aici, pe plan artistic, justificarea care a fost astfel dată pentru ceea ce s-a numit « montaj ». Am arătat mai sus că filmul, înscriind situații reale pe fragmente de celuloid susceptibile de a fi racordate unele cu altele, își descoperă mijlocul de a juxtapune elemente care, în spațiul-timp real, n-ar fi avut nici o legătură între ele (acest procedeu rămîne, totuși, prin însuși principiul său, pur mecanic). Am fi în drept să ne întrebăm dacă spectatorul, asistînd la un astfel de film compus din planuri disparate, nu resimte o impresie de jenă fizică apropiată cu cea a răului de mare.

Ca de pildă aceasta: scena I, cineva sună la ușa unei case. Imediat după aceea, în interiorul casei, o servitoare vine să deschidă. (Dintr-o dată spectatorul a trecut prin ușa închisă). Servitoarea deschide, îl vede pe vizitator. Dar, încă odată, unghiul vizual se schimbă și o privim pe servitoare prin ochii vizitatorului (iată-ne pe neașteptate în fața unei a doua transformări, înfăptuită într-o fracțiune de secundă). Apoi o femeie apare la capătul holului de la intrare; în clipa următoare am străbătut distanța care ne separă de ea: sîntem acum lîngă ea. S-ar crede că o jonglerie atît de fulgerătoare cu spațiul ar putea incomoda. Dar orice persoană care frecventează cinematograful știe bine că de fapt nu resimțim nici o jenă, iar o scenă precum aceasta poate fi văzută fără nici un neajuns. Ce explicație să dăm acestui fapt? În zadar am consemnat această suită de gesturi ca și cînd ele s-ar fi produs efectiv, totuși ele nu sînt reale și, mai ales, spectatorii nu se iluzionează (cel puțin pe de-a întregul) asupra pretinsei lor realități. Căci, așa cum am mai spus-o, iluzia nu e decît parțială, filmul acționînd în același timp ca fapt real și ca fapt figurat.

Deci, caracterul « figurat » al filmului are drept consecință că scene succedîndu-se între ele, dar în timpuri și locuri distincte, nu sînt percepute ca fiind arbitrare. Le privim cu același calm cu care am privi o colecție de cărți poștale. În aceeași măsură în care nu ne mirăm cîtuși de puțin văzînd pe aceste cărți poștale momente și locuri diferite, tot așa, într-un film, un asemenea lucru nu are nimic surprinzător. Dacă un plan îndepărtat ne prezintă mai întîi o femeie în fundul unei încăperi, iar apoi un gros-plan ne arată fața acestei femei, impresia este doar aceea de a fi « întors o pagină » și de a privi o nouă imagine. Este de presupus că, dacă fotografiile unui film ar da o impresie puternică de spațiu, montajul ar deveni imposibil de realizat.

Irealitatea parțială a imaginii filmice este cea care fundamentează această posibilitate.

În timp ce teatrul nu se depărtează de viața reală decît în cîteva privințe (absența unui al patrulea perete, schimbări de decor, dicțiune teatrală), filmul se depărtează de ea mult mai profund. Spectatorul își schimbă mereu locul, deoarece trebuie să admitem că el este situat în locul unde se găsește camera de luat vederi. Spectatorul de teatru se găsește la o distanță constantă față de scenă, în timp ce spectatorul de cinema pare să sară mereu de la un loc la altul: privirea lui este cînd aproape, cînd departe, ea vine de sus sau consideră scena prin geamurile unei ferestre, vine din partea dreaptă sau din cea stîngă. Dar am văzut cum, în măsura în care tratează situația ca și cînd ar fi reală, o descriere compusă în acești termeni este cu totul înșelătoare. Cînd de fapt nu sînt decît simple fotografii, luate sub unghiuri diferite, care se succed astfel. Și chiar dacă, în momentul turnării, pozițiile camerei de luat vederi au trebuit să fie modificate, spectatorul nu este obligat să imite toată această agitație.

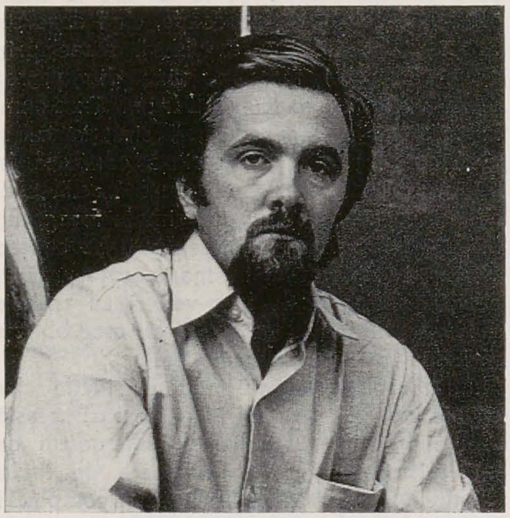
Numeroși cititori, obișnuiți cu ideile clar exprimate, vor gîndi fără îndoială că această teorie a « iluziei parțiale » este destul de vagă și echivocă. Nu ține oare de însăși esența iluziei dezideratul ca ea să fie completă? Pe de altă parte este posibil ca o persoană, stînd la New York, în mijlocul prietenilor, să se închipuie în același timp la Paris?

Poți să te închipui în situația de a privi o cameră acolo unde, acum cîteva clipe, se vedea o stradă? Ei bine, da. Conform unei foarte învechite psihologii, care mai dăinuie încă, profund ancorată în spirite, o iluzie nu poate fi puternică decît în măsura în care ea este completă pînă în cele mai mărunte detalii. Toată lumea știe, totuși, că desenul rudimentar al unui copil reprezentînd un chip uman (două puncte, o virgulă, o linie) conține extrem de multă expresivitate, și poate reda furia, amuzamentul sau teama. Impresia produsă este puternică; și, totuși, reprezentarea e departe de a fi exhaustivă. Dacă ea este suficientă, lucrul se datorează faptului că în viața reală sîntem cu totul incapabili să surprindem fiecare detaliu. Observînd expresia unui chip, sîntem de cele mai multe ori incapabili să spunem dacă ochii erau albaștri ori căprui, dacă persoana respectivă purta o pălărie etc. Ceea ce dovedește că, în viața reală, ne mulțumim cu cîteva trăsături indispensabile: cu aceasta avem tot ceea ce ne trebuie. Și dacă reproducem aceste trăsături, fără a merge mai departe, vom obține o impresie plenară care va fi cu atît mai artistică cu cît ea va fi mai puternic concentrată. Același lucru e valabil pentru teatru sau pentru film: atîta vreme cît detaliile indispensabile ale unui eveniment sînt indicate, iluzia se creează. Atîta timp cît comportarea personajelor de pe ecran se aseamănă cu cea a oamenilor, atîta timp cît acțiunea lor este umană, este inutil ca ei să ocupe un spațiu real, sau să-i avem, în carne și oase, în fața noastră: așa cum se prezintă, realitatea lor ne este suficientă. Cu alte cuvinte, este posibil să percepem obiecte sau evenimente în același timp ca existente și ca imaginare, ca figuri reale și ca motive luminoase pe ecranul de proiecție. Acest lucru fundamentează arta filmului.

RUDOLF ARNHEIM

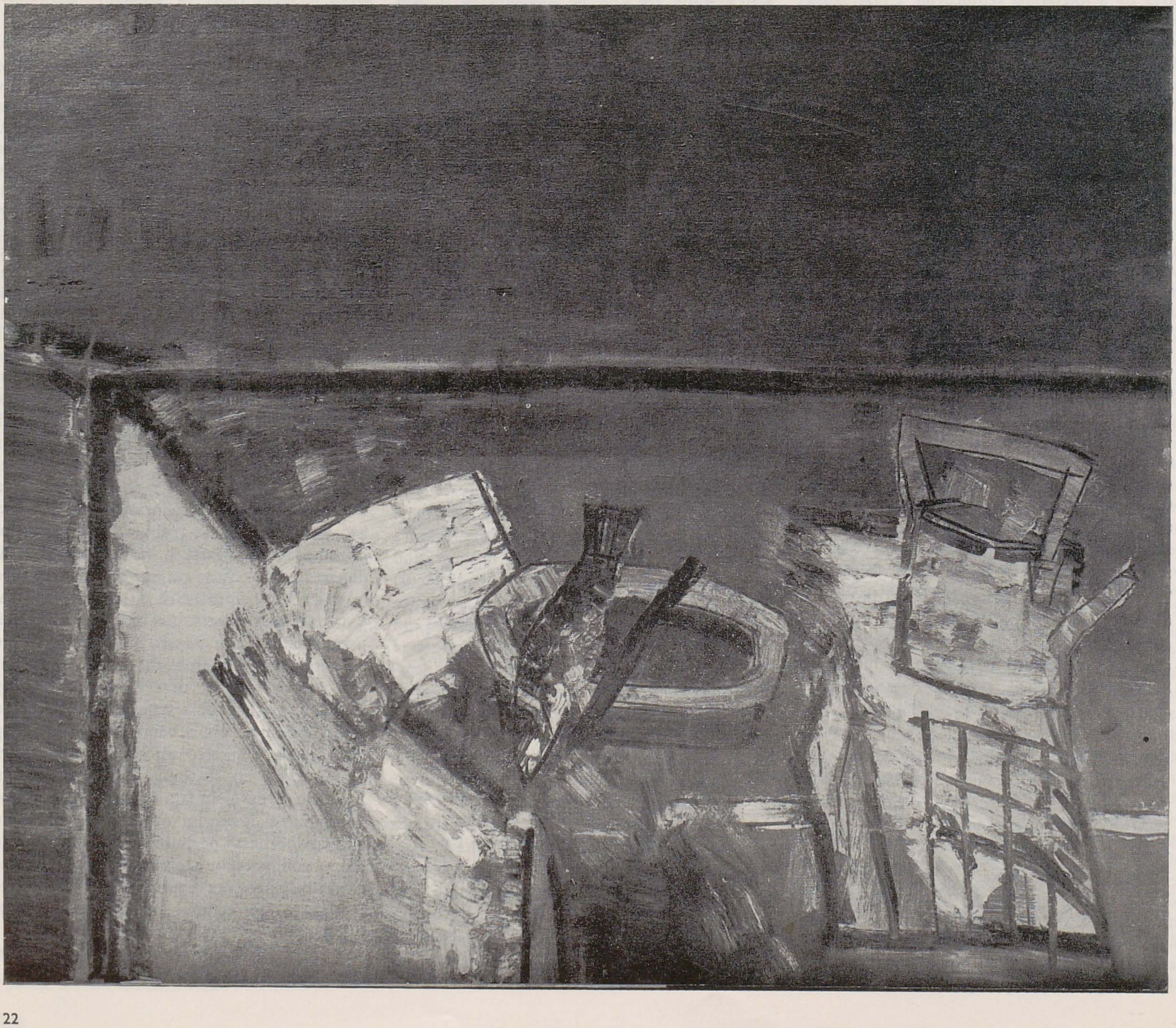
(În românește de DOMINIC BREZIANU)

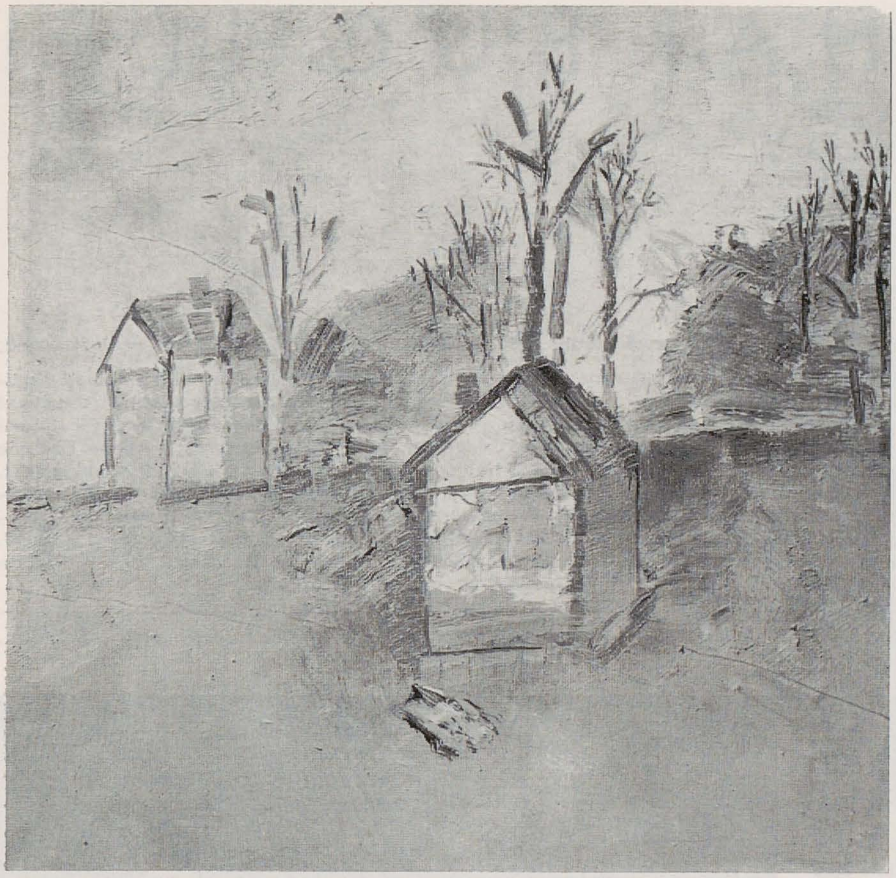
SORIN ILFOVEANU

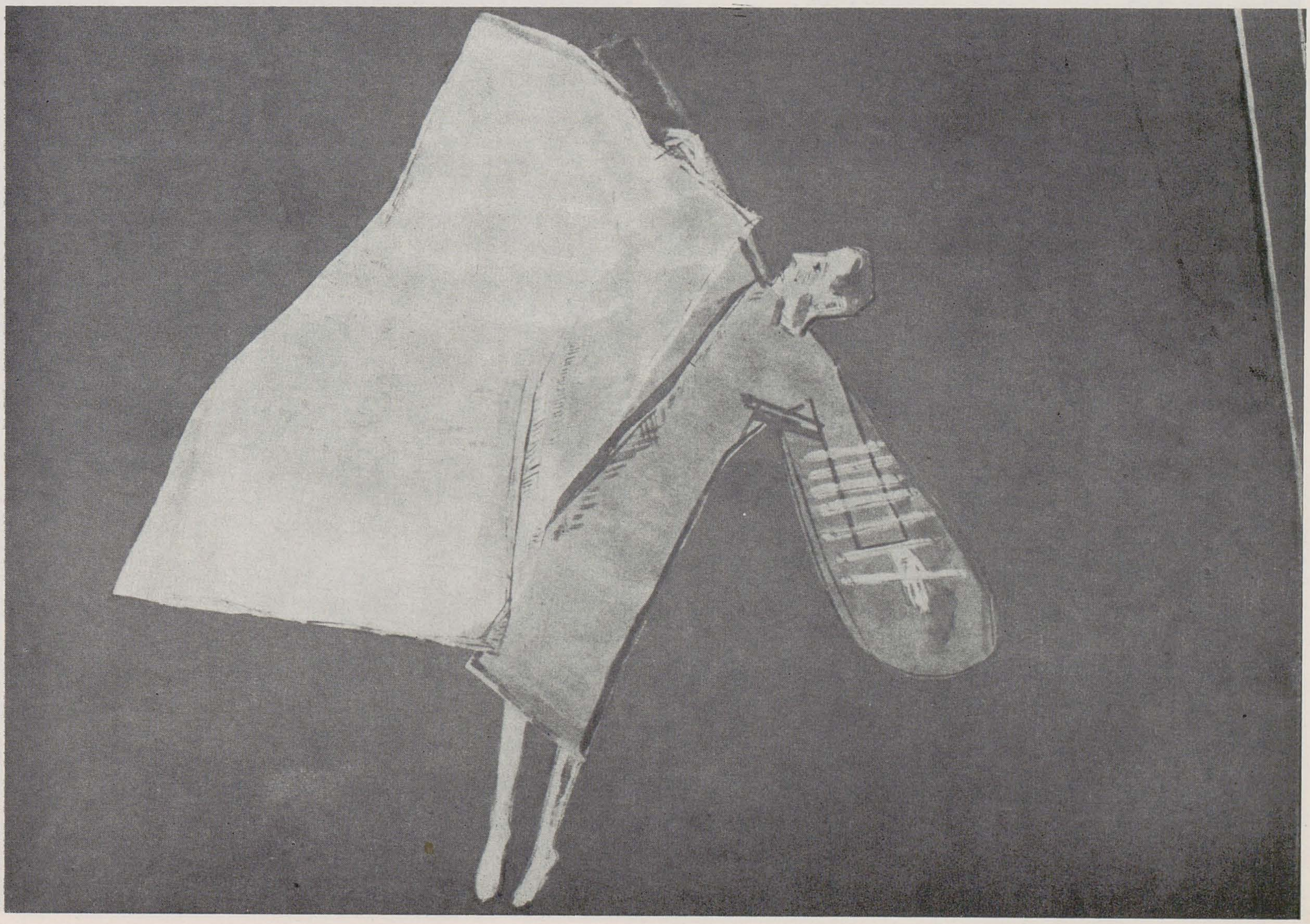


N.: 1946 mai 23, Cîmpulung-Muscel. Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu », București, promoția 1970. Din 1968 participă la expoziții de stat, saloane oficiale și alte manifestări colective. 1971 — Bursa de creație a U.A.P. Premii: 1974 — Premiul U.T.C. pentru pictură, Expoziția « Tineretul, factor activ », Pitești. Expoziții personale: 1968 — Pitești, Muzeul de artă; 1970 — București, Galateea; 1975 — Cluj-Napoca, Galeriile de artă. Expoziții de grup: 1969 — Brașov, redacția « Astra » (Clasa prof. Corneliu Baba); 1972 — București, Apollo (Arta portretului); 1974 — București, Muzeul de artă al Republicii (Desenul românesc contemporan); 1975 — București, Galeria Nouă (Lucrul, imaginea, semnul), Ateneul Român. Simposioane: 1972 — Simposionul de pictură de la Bydgostz, Polonia; 1973 — Simposionul Semnificația stilului, Pitești.

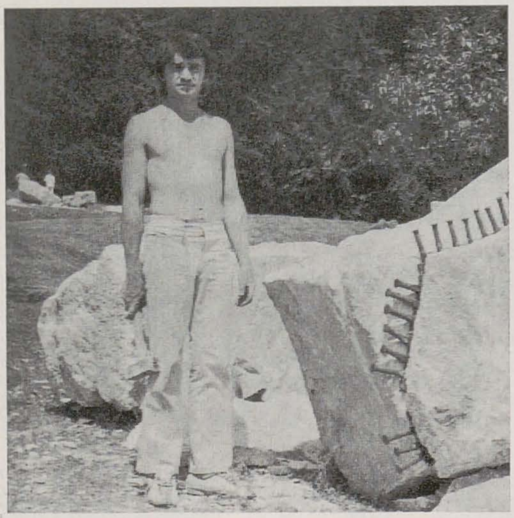
1. Natură moartă, ulei; 2. Peisaj în brun, ulei; 3. Portret, ulei; 4. Frescă, fragment, Teatrul Al. Davilla, Pitești







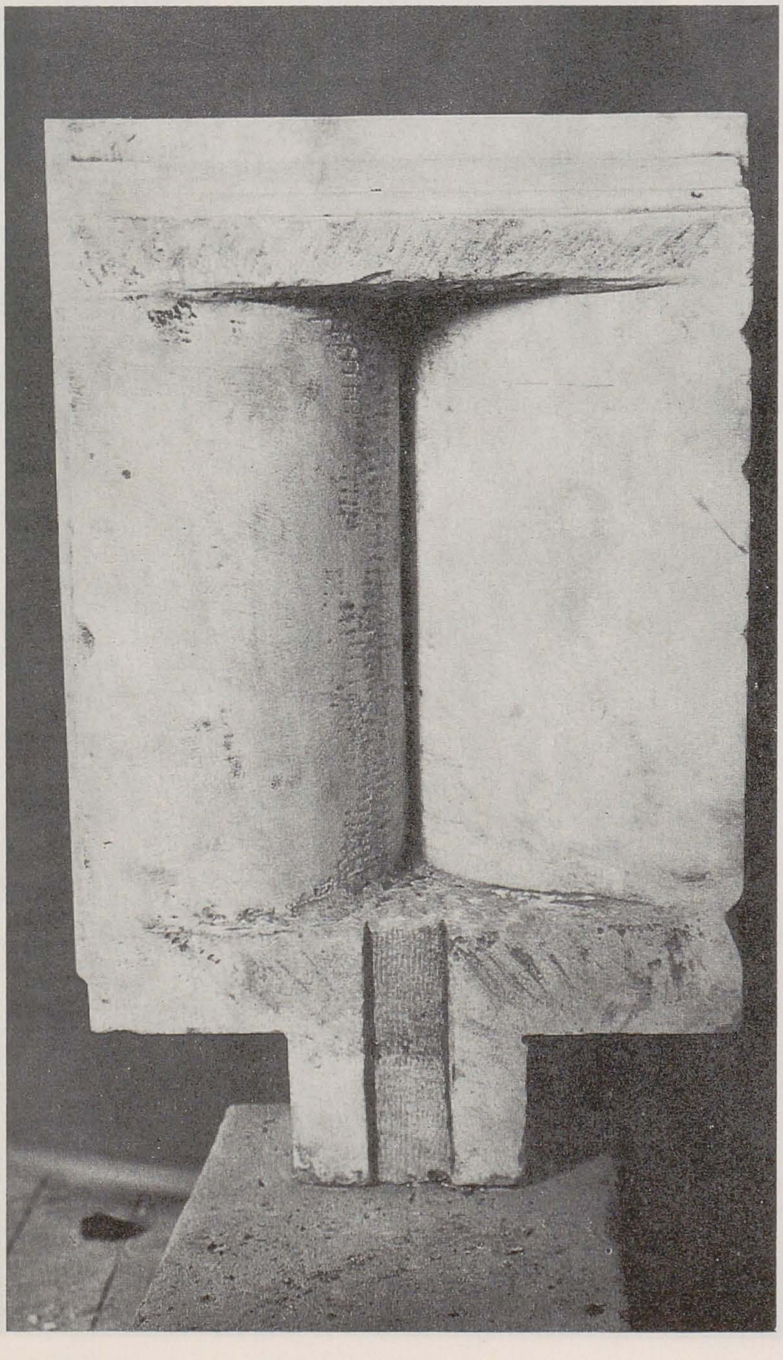
MIHAI BUCULEI

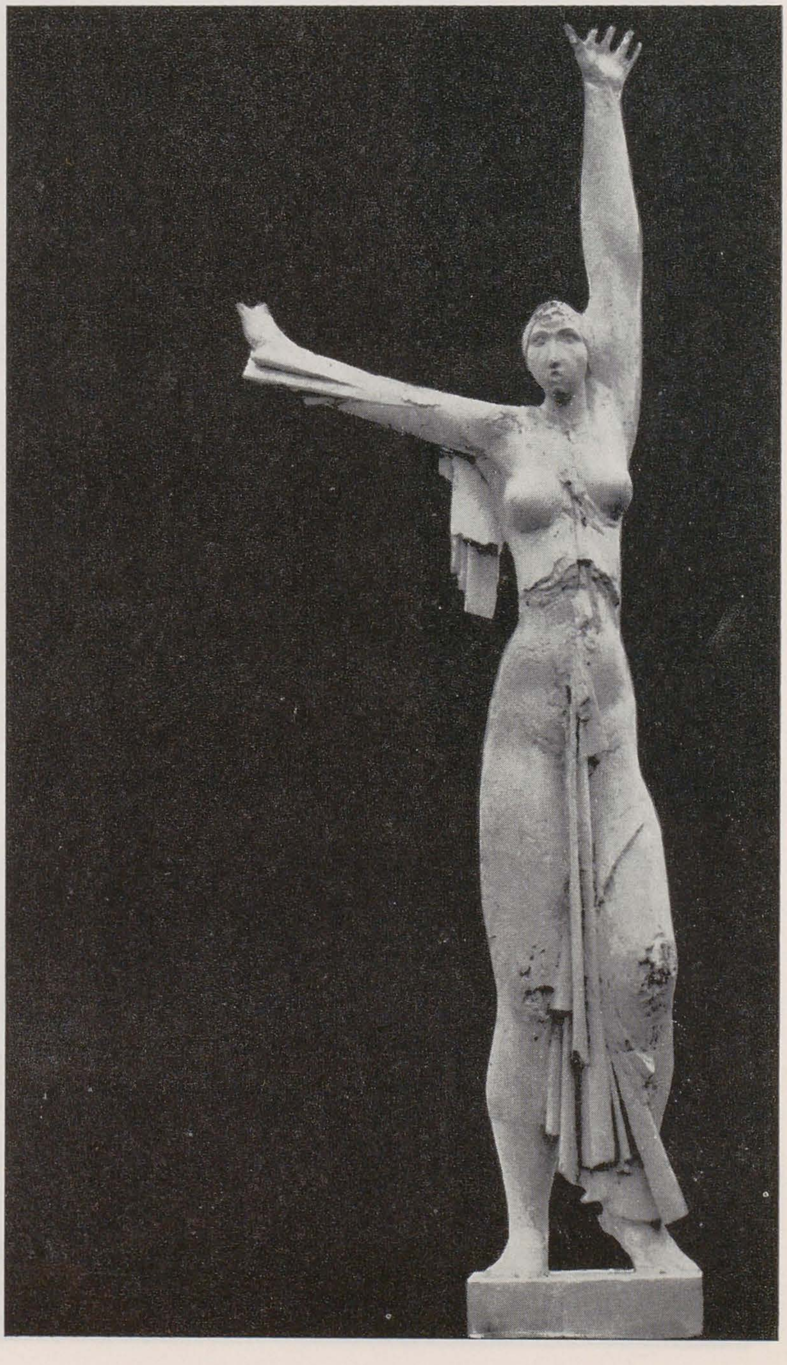


N.: 1940 decembrie 22, Mihoveni — Suceava. Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu », București, promoția 1968.

Din 1969 participă la expoziții de stat, saloane oficiale și alte manifestări colective. 1971 — bursa Municipiului București « Dimitrie Paciurea ». Premii: 1970 — Premiul U.A.P. pentru sculptură (colectivul Tabăra de creație Măgura-Buzău). Expoziții de grup: 1970 — București, Biblioteca de artă (Sculptorii de la Măgura); 1972 — București, parcul Mogoșoaia (Congresul de estetică); București, Apollo (Desene inedite); 1973 — București, Atelier 35 (Clasicul ca atitudine); 1975 — București, I.M.F. (Corpul uman). Expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1974 — Berlin (Arta plastică românească contemporană). Expoziții internaționale: 1973 — Helsinki, Expoziția internațională de plachete și medalii; 1974 — Paris, Concursul Paul Louis Weiller; Erfurt, prima Quadrienală internațională a artizanatului de artă. Tabere și simposioane de creație: 1970 — Măgura-Buzău; 1971 — Arad; 1972 — București; 1974 — Măgura-Buzău.

1. Fereastră, piatră, î. 0,50 m; 2. Monumentul Tineretului (proiect), ghips, î. 0,90 m; 3. Studiu, piatră, î. 1,05 m.



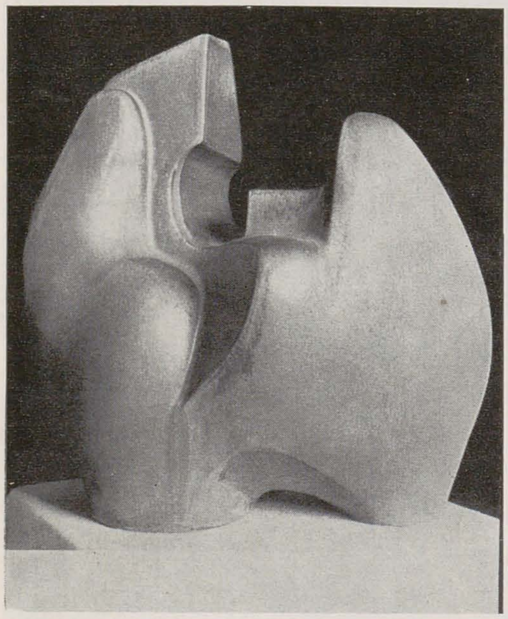


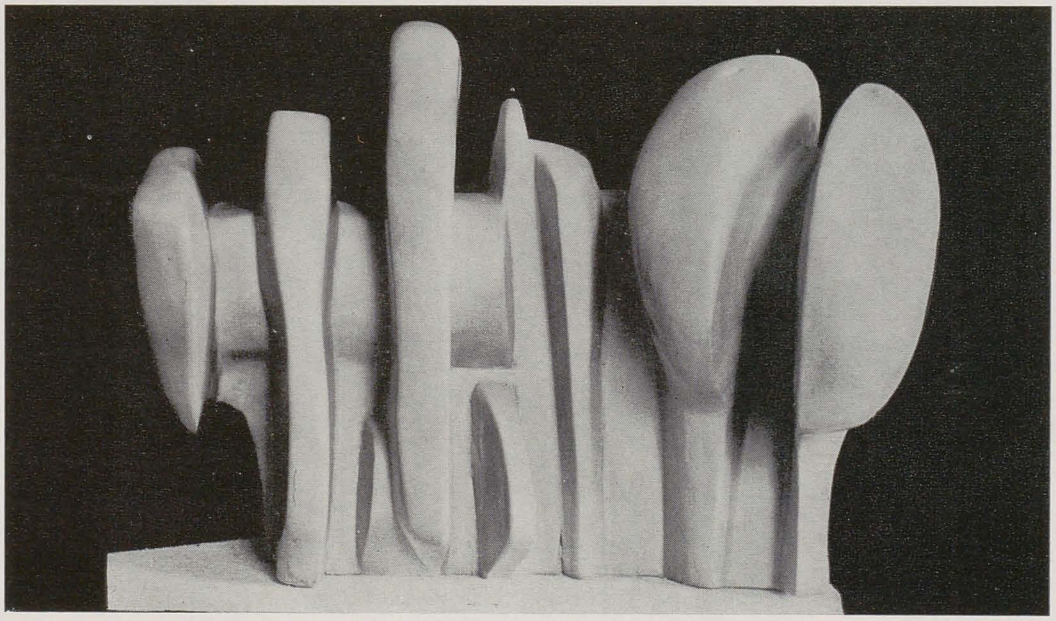
VIORICA COLPACCI

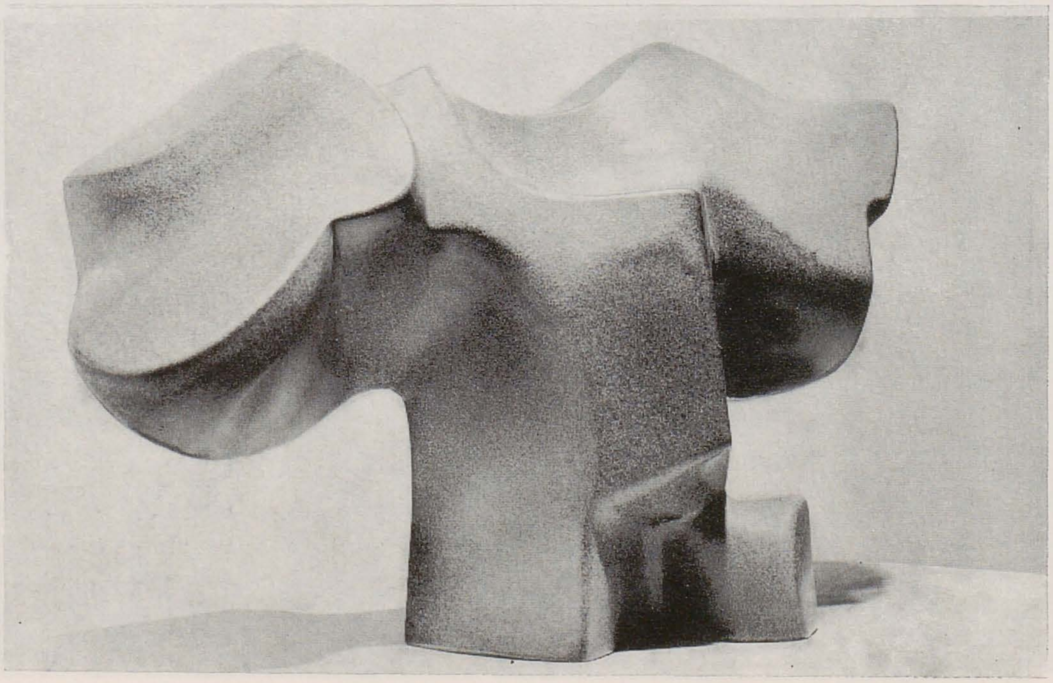
N.: 1941 ianuarie 25, Brăila. Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu », București, promoția 1970.

Din 1972 participă la expoziții de stat, saloane oficiale și alte manifestări colective. Expoziții personale: 1973 — București (Atelier 35); 1975 — București (Căminul artei). Expoziții de grup: 1972 — Sighișoara (Simposionul național de ceramică); București (Art/Ind, Sticlă și ceramică); 1973 — București (Art/Ind, Design); Piatra Neamț (Simposion de design); 1974 — București (I.S.E., Centrul de Consulting, Design); București (Eforie, Pictură, sculptură, artă decorativă). Participări la expoziții internaționale: 1974 — Erfurt (prima Quadrienală internațională a artizanatului de artă); Faenza (al XXXII-lea Concurs internațional al ceramicii de artă); Perugia (al XVI-lea Concurs internațional de ceramică). Participări la simposioane și tabere de creație: 1972 — Sighișoara, al doilea Simposion național de ceramică; 1973 — București, Simposionul de estetică industrială și marketing; 1974 — Sighetul Marmației, tabăra de creație. Lucrări de artă monumental-decorativă: 1970 — Prometeu, frescă (lucrare de diplomă), București, Liceul nr. 24.

1. Calm, faianță, glazuri mate; 2. Dinamism, faianță, glazuri mate; 3. Formă decorativă, faianță, glazuri mate; 4. Icar, faianță, glazuri mate; 5. Victorie, faianță, glazuri mate.

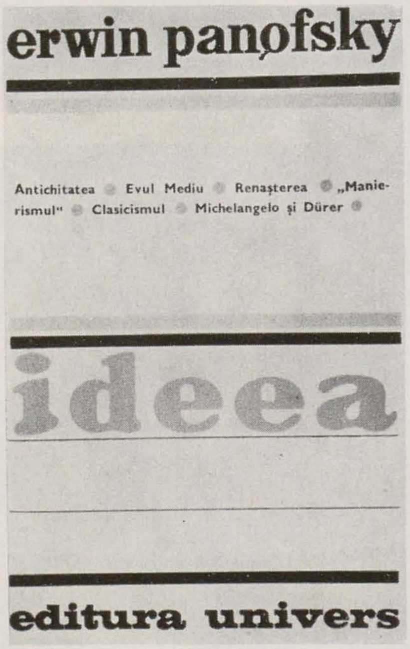






ERWIN PANOFSKY ÎN ROMÂNEȘTE

CĂRȚI / IDEI



Apariția în românește a două din lucrările semnificative (« *Ideea* », Editura Univers, 1975 și « *Renaștere și renașteri în arta occidentală* », Editura Meridiane, 1974) din lunga bibliografie a lui Erwin Panofsky, unul din fondatorii școlii iconologice, istoric și teoretician al artei a cărui influență este comparabilă cu aceea a unui Riegl, Wölfflin sau Dvořak, reprezintă fără îndoială un eveniment cultural.

Deși o lucrare de tinerețe — în 1924, anul apariției sale, Panofsky nu avea decît 23 de ani — « *Ideea* » reprezintă o piesă de rezistență a creației panofskyene, Panofsky analizează aici procesul de constituire a teoriei artei, concentrîndu-se asupra a două din problemele acestei discipline, pe care le consideră fundamentale: conceperea raporturilor dintre artă și realitate și, decurgînd din aceasta, caracterul creației artistice. Urmărind să evidențieze faptul că arta nu a fost niciodată o stearpă ilustrație a lumii, oglindire vană a unei pseudo-realități de aparențe sau imitație servilă, ci totdeauna creație, expresie, Panofsky ia ca punct de plecare al demonstrației sale tocmai vestita afirmație platonică, după care arta ar fi o palidă și vagă oglindire a unei lumi a esențelor și urmărește cariera stranie a acestei teze în evoluția ulterioară a istoriei ideilor. Întreaga lucrare încearcă să pună în lumină modul în care conceptul de « *idee* », sursa originară a severelor concluzii platonice, a ajuns să fie recuperat de teoria artei, care-l va utiliza, metamorfozat, ca principal argument și corectiv împotriva « teoriei imitației », pentru a permite în final abilitarea noțiunii de « creație artistică », înțeleasă ca proces specific, uman, ca aparținînd în întregime artistului, nu ca reflex metafizic al « esențelor » sau al divinului. Avatarurile « *ideii* » sînt descrise cu o erudiție și putere de pătrundere impresionante: Antichitatea, pregătind terenul viziunii renascentiste, a transformat, prin scrierile unui Cicero sau ale unui Filostrat, « *conceptul platonician de idee într-o armă împotriva concepției platonice despre artă* », Evul Mediu a convertit, prin Sf. Augustin, « *semnificația transcendental-filosofică* a „*ideilor*" *într-una teologică* », interpretîndu-le ca emanări ale divinului, Renașterea va așeza între subiect și obiect o « *distanță — ca de pildă în practică perspectiva — care în același timp obiectivează obiectul și personalizează subiectul* », acordînd astfel spiritului artistic o « *libertate în același timp asigurată și limitată* » față de exigențele realității. Panofsky reușește în « *Ideea* » o explicație magistrală a fenomenului prin care drasticul rechizitoriu platonic s-a întors ca un bumerang împotriva lui însuși: acuzațiile de lipsă de « exactitate » și de « adevăr » imputate artei de Platon vor deveni, privite din perspectiva teoriei artei, chiar punctele de sprijin ale esteticii moderne: arta se fundamentează tocmai prin faptul că *nu* e natură, *nu* e imitație a lumii, ci creație de lume.

Cea de-a doua lucrare « *Renaștere și renașteri în arta occidentală* » datează din ultima perioadă a operei lui Panofsky, ea apărînd după binecunoscutele « *Studies in Iconology* » și « *Meaning in Visual Art* » și după monumentala « *Gothic Architecture and Scholastic Thinking* ». Cartea reprezintă o pledoarie strălucită pentru originalitatea și specificitatea Renașterii ca moment unic și irepetabil al istoriei culturii, un răspuns polemic dat tuturor acelor încercări exagerate, datorate mai ales medieviștilor, de dilatare a perioadei renascentiste, mergînd pînă la contestarea a însăși existenței ei ca etapă distinctă. Analizînd în detaliu toate « renașterile » medievale: renașterea carolingiană, cea ottoniană, cea anglo-saxonă din preajma anului 1000 și, în sfîrșit, protorenașterea mediteraneeană din secolul al XII-lea, Panofsky ajunge la concluzia că, cu toată prezența în cadrul acestora a numeroase elemente clasice, există între « *aceste renașteri cu r mic* » și « *Renașterea cu R mare* » o deosebire de structură: « *Evul Mediu lăsase Antichitatea neîngropată și, alternativ, îi galvaniza și îi exorciza cadavrul. Renașterea a plîns la groapa ei și a încercat să-i reînvie sufletul* ». Renașterile medievale nu au fost decît niște fenomene tranzitorii, Renașterea a fost un fenomen permanent și cu alte rezonanțe în istoria culturii. Pentru Panofsky, Renașterea e în primul rînd « *un proces memorabil de autorealizare (realizare în dubla accepțiune de « a deveni conștient » și de « a deveni real* »), care se definește prin « *expansiunea treptată a universului umanist de la literatură la pictură, de la pictură la celelalte arte și de la celelalte arte la științele naturale* ». Diferențiindu-se de celelalte « renașteri », ea ar constitui ceea ce « *biologii ar numi o modificare mutațională în opoziție cu una evolutivă; o modificare bruscă și totodată permanentă* ». Momentul desprinderii este analizat pe larg în capitolul intitulat: « *I primi lumi: Pictura italiană din Trecento și influența ei asupra restului Europei* »; mentalitatea oamenilor vremii e rezumată de un citat foarte semnificativ al unui prieten și discipol al lui Petrarca, Giovanni Dondi, care apreciază arta antică ca superioară celei contemporane cu el. Această « *viziune nostalgică, născută din înstrăinare și totodată un sentiment de afinitate* » înseamnă, după Panofsky, însăși esența Renașterii.

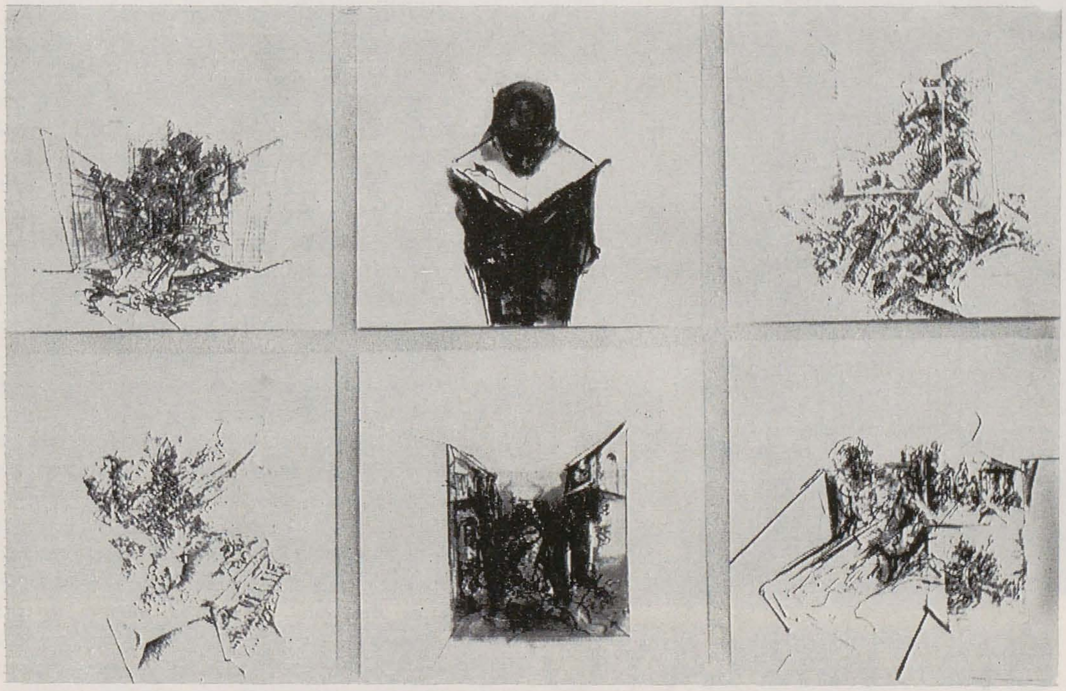
Lectura cărților lui Panofsky ne-a convins încă o dată de inseparabilitatea existentă între istoria ideilor și istoria artei, de imposibilitatea scrierii unei « istorii neteoretice » a artelor, care ar rămîne altfel la stadiul sec al unui repertoriu contabil de obiecte artistice.

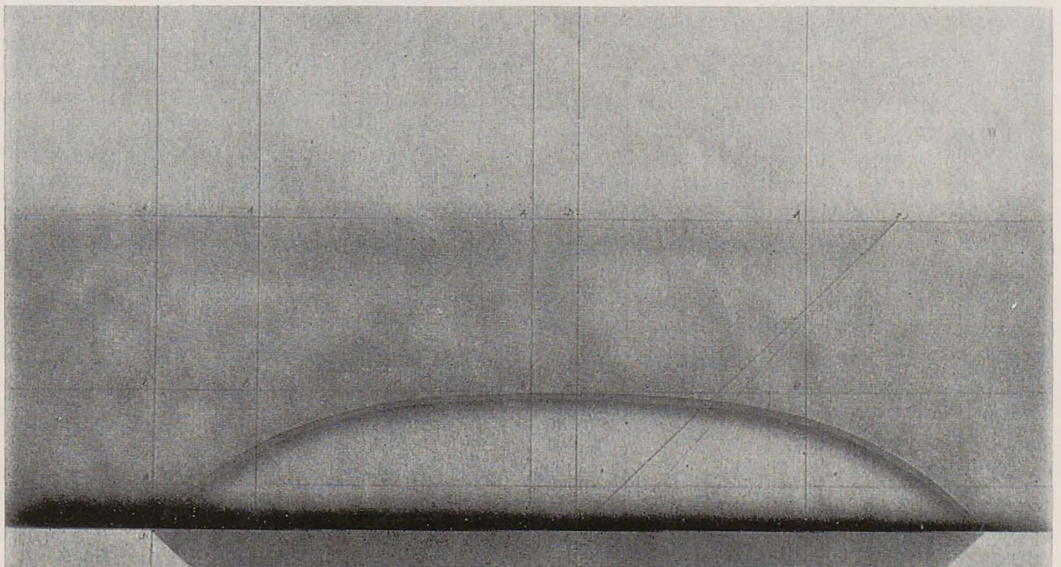
RADU STERN

BACOVIANA 3

A treia ediție bienală a Festivalului literar-artistic George Bacovia, 1975 octombrie 2—4 (organizatori C.J.C.E.S. Bacău, Uniunea Scriitorilor, revista Ateneu) — polarizînd numeroase și variate manifestări, în oraș și județ, în jurul temelor principale (« Bacovia în contemporaneitate » și « Educația tineretului prin poezie ») și culminînd evocarea poetului, la monumentul statuar realizat de Constantin Ion Popovici (prin spectacolul sunet/lumină « Bacovia, o poveste de toamnă ») — a debutat cu vernisajul Omagiu lui Bacovia (expoziția de la Galeriile de artă: 42 lucrări — gravură, desen, pictură — de Constantin Berdilă, Ilie Boca, Aurel Bulacu, Ion Burdujoc, Maria Costa, Sergiu Dinculescu, Constantin Doroftei, Dan Erceanu, Victor Feodorov, Dan Alexandru Ionescu, George Leolea, Mihai Mănescu, Ileana Micodin, Tiberiu Nicorescu, Letiția Oprișan, Eugen Palade, Ion Panaitescu, Dumitru Petrică, Alma Rusescu, Radu Stoica, Napoleon Zamfir, majoritatea participanți la a doua ediție a taberei de creație Letea-Bacău; organizatorul expoziției: Alexandru Popovici, șeful secției de artă a muzeului județean Bacău).

1. ALMA RUSESCU: *Ipostaze bacoviene;* 2. NAPOLEON ZAMFIR: *Gînd pentru Bacovia;* 3. ILIE BOCA: *Ego.*



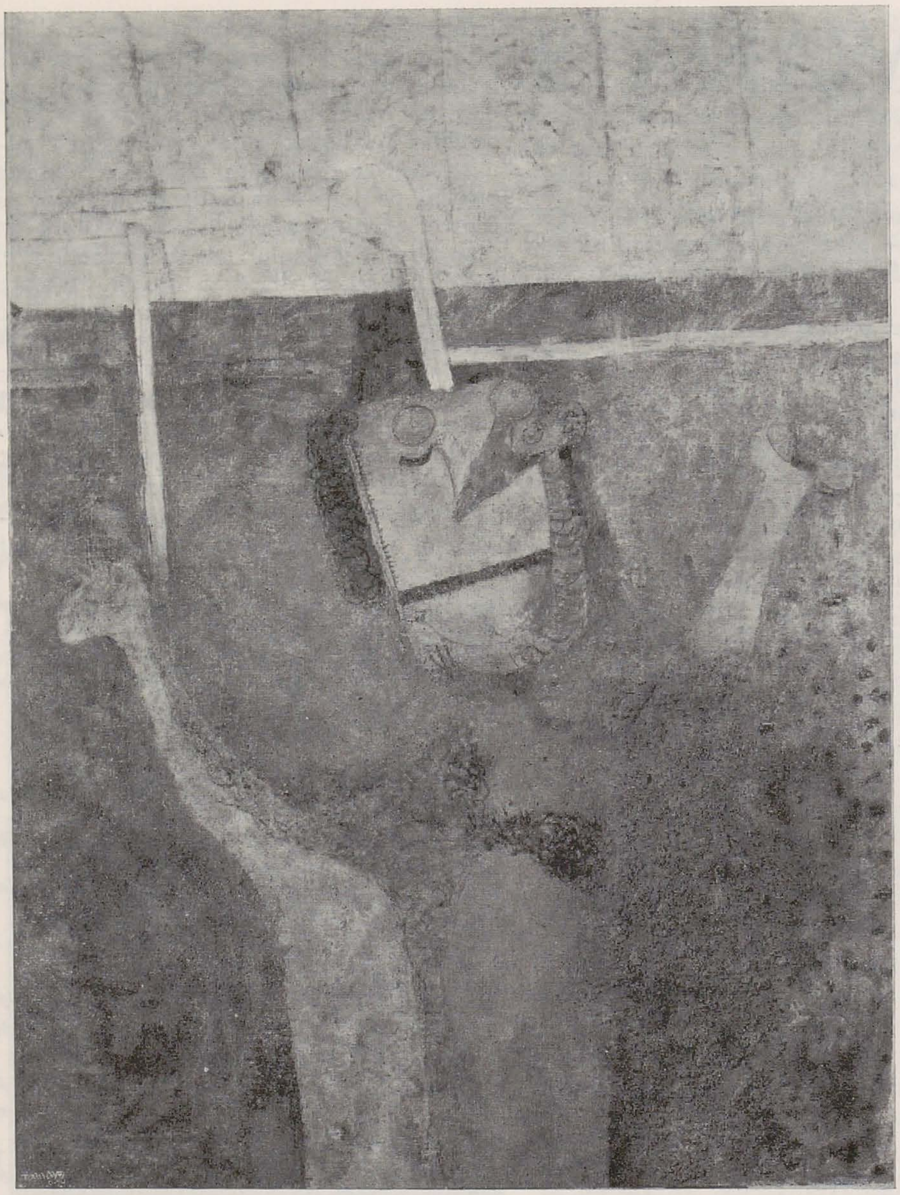


Împlinit, ca atare, cu promptitudine și acuratețe, « ocazionalul » manifestării a fost, spre lauda acesteia, depășit calitativ prin conținutul ei și prin semnificații. Expoziția (cu lucrări posibil a fi integrate unor genuri specifice — ilustrație, vignetă, afiș, dar mai ales compoziție plastică pe temă liberă, de la meditație la portret evocativ) a exprimat reverberația în timp a bacovianismului: proces de fructificare, certificînd receptivitatea creativității plastice actuale față de mesajele unui univers poetic atît de bine structurat. Poet angajat în esență, simbolist (dacă ținem seama de clasificări pe curente literare) cu un fond realist indiscutabil, potențat expresionist, Bacovia, desenator și violonist deopotrivă, a stăpînit și a folosit cu eficiență în țesătura poeziei de o simplitate dezarmantă virtuțile cromatismului și ale muzicalității, de la obiectul

culoare ori instrument muzical la efluviile acestora în verb. Este ceea ce au intuit și înțeles artiștii plastici. Receptînd mesajul poetic l-au valorizat implicit, act de cultură responsabil în care, pe planul creației propriu-zise, « inovația » se arată variantă de calitate a constantei « tradiția ». Organizatoric-social, evenimentul expoziției validează integrarea în cursul vieții culturale băcăuane a taberei Letea (contractul pe termen lung artă/industrie indicînd diversitatea deschiderilor de orizont), validează justețea amplei acțiuni de « documentare » inițiată de U.A.P.

Nu toate lucrările sînt « piese » de muzeu; intrînd, însă, în patrimoniul Muzeului, constituie documentul semnificațiilor unui fapt de cultură « omagial ».

HORIA HORȘIA



1. Personaje, 1974 (95×135 cm), (foto Jose O. Verde); 2. Gimnaste, 1974 (130×150 cm), (foto Jose O. Verde); 3. Tamayo în atelier, pictînd tabloul Cîntăreț la harpă (foto A. C. Formenti)

PREZENȚA LUI TAMAYO

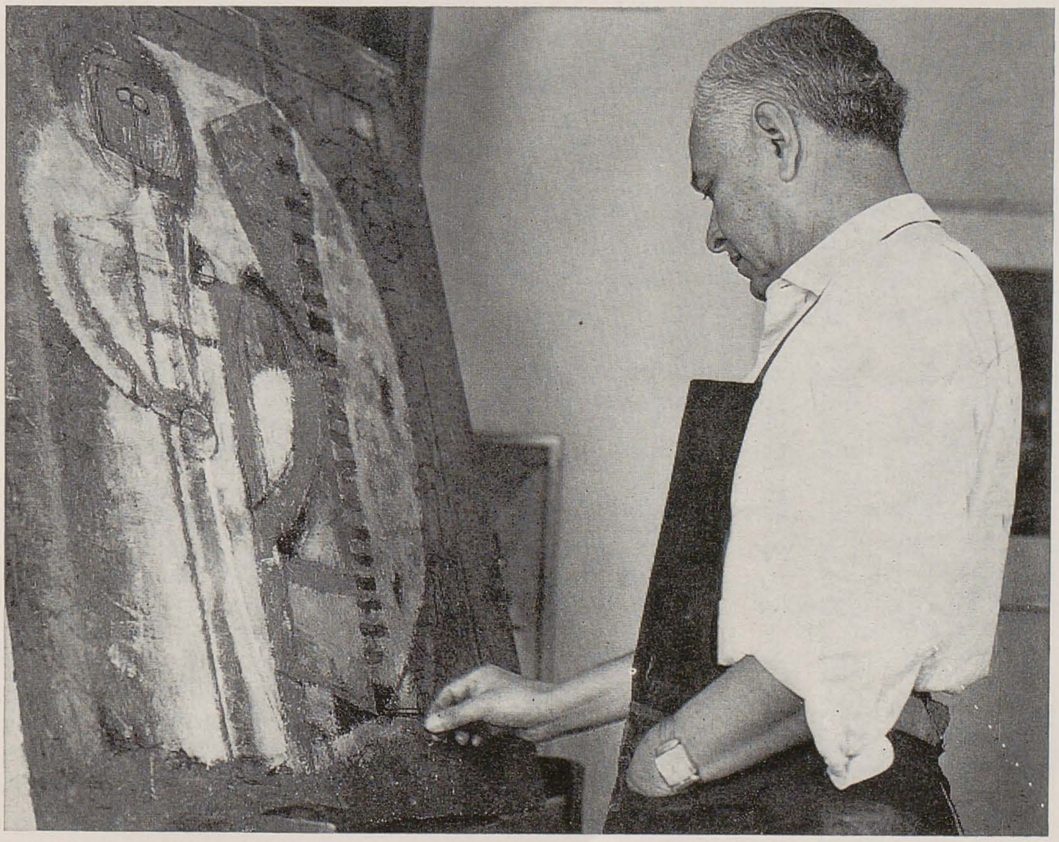
Ansamblul de o sută de pînze din ultimii cincisprezece ani, cuprinzînd și o vastă pictură murală de la Palatul Artelor Frumoase, este deosebit de impresionant și se datorește străduințelor depuse de Fernando Gamboa, directorul Muzeului de Artă modernă din Mexico, care a făcut apel atît la colecții naționale cît și la colecționari din lumea întreagă: americani, olandezi, spanioli, canadieni sau francezi. Varietatea temelor tratate și îndeosebi uimitoarea putere de fascinație a culorii au exercitat o mare atracție asupra vizitatorilor.

Tamayo a fost foarte emoționat de primirea călduroasă pe care atît publicul cît și presa i-au făcut-o. Punîndu-i întrebări referitor la acest lucru, îmi răspunde, fără vreo aparentă legătură, că opera sa, la început mai ales, a fost destul de marcată de admirația ce i-o purta lui Cézanne și lui Braque; de asemenea amintește de cele două popasuri ale sale la Paris, primul începînd în 1940, iar celălalt în 1960, laolaltă numărînd aproape zece ani. Astfel încît, explică el, « am avut tot timpul să stabilesc relații de prietenie cu scriitori ca Breton sau Cassou, cu pictori ca Zao-Wou-Ki, Pignon, Soulages sau cu cei din atelierul Dejobert, care se ocupau atunci de tirajul gravurilor mele ». Soția sa, Olga, care era de față la convorbirea noastră, adăugă că, spre marele lor regret, au trebuit totuși să plece căci, precizează ea, « suferind continuu din pricina cerului cenușiu, din pricina lipsei de lumină și a lipsei de vegetație în timpul interminabilelor luni de toamnă sau de iarnă, Rufino ajunsese la o pictură primejdios de sumbră ». Existența sa rătăcitoare (a petrecut optsprezece ani în Statele Unite, predînd cursuri la Dalton School din New York încă din 1938, iar în 1946 la Brooklyn Museum) l-a făcut totuși, printr-un paradox ce invită la reflecție, să devină receptiv la toate curentele exterioare și în același timp să-și adîncească viziunea personală. « Dacă, începînd din 1926, am făcut atît de frecvente popasuri la New York, unde am și deschis o expoziție la Weyhe Gallery — comentează el — este pentru că nu eram de acord cu estetica picturii murale și cu didacticismul ce domnea în Mexic, dar mai ales din cauza vieții artistice atît de intense din Statele Unite, pe care doream s-o cunosc. Era țara cea mai apropiată de a mea, avea numeroase muzee, iar problemele economice erau mai ușor de rezolvat. Și totuși nu m-am îndepărtat niciodată de sursele mele obișnuite de inspirație, căci în 1928—1929 am fost profesor la Școala națională de arte frumoase din Mexico, unde am avut o serie de comenzi și am executat lucrări de artă monumentală de mari dimensiuni: încă din 1933 pentru Conservatorul de muzică; în 1938 și 1964 pentru Muzeul de Antropologie, în 1952 pentru Palatul Artelor Frumoase, iar între 1969—1971 o decorație de 75 m^2 pentru hotelul Camino Real ».

Trebuie să precizăm de asemenea că, în ciuda rivalităților îndelungate, care uneori au îmbrăcat forme virulente în presă și care l-au opus generației precedente atît de ilustre a unor Rivera, Siquieros sau Orozsco, țara sa i-a recunoscut întotdeauna meritele. Un omagiu i-a fost adus în 1948 la Palatul Artelor Frumoase din Mexico cu prilejul împlinirii a 25 de ani de carieră, iar importanta sa participare în 1950 la Bienala de la Veneția, ca reprezentant al Mexicului, l-a consacrat pe plan internațional; în 1964 i se decerne Premiul Național, apoi în, 1968, i se organizează o nouă retrospectivă la Palatul Artelor Frumoase.

După cum observă poetul Octavio Paz în prefața la catalogul expoziției de la Muzeul de Artă Modernă al orașului Paris, Tamayo, atît în Europa cît și în America, nu a contenit să se îmbogățească prin tot ceea ce descoperea în jurul său și prin deosebirile pe care le intuia. Nu a rămas insensibil, înainte de război, nici la senzualitatea lui Matisse, nici la violența pătimașă a lui Picasso și nici la metafora plastică a lui Miró, trăgînd foloase spre « a face din pictura sa o artă a transfigurării » și totodată — după cum afirmă prefațatorul său — pentru a stabili « un punct de plecare spre sine însuși ». Ulterior a avut șansa să asiste, mai întîi la New York, apoi la Paris, la ecloziunea unei generații foarte apropiate de a sa, și de care s-a simțit legat prin strînse afinități. Fără să ezite, poetul subliniază asemănările pe care le descoperă între obsesia mitică, lirismul generos ce se degajă din opera lui Willem de Kooning, ferocitatea desenului, dragostea pentru textură proprii lui Dubuffet și orientarea asemănătoare a lui Tamayo. « Toți trei, scrie Octavio Paz, au pictat unele dintre operele capitale a ceea ce s-ar putea numi ,,sălbăticismul" pictural contemporan. Toți trei au umilit și au preamărit figura umană ». Totuși, în încheiere, el demonstrează îndelung cît de radical diferit este rezultatul la care ajunge compatriotul său datorită bogăției instinctului dar mai cu seamă datorită faptului că nu s-a îndepărtat de originile sale. Nu încape îndoială că ceea ce surprinde și reține dintru început, ca o particularitate majoră în pînzele lui Tamayo, este culoarea: enigmatică, greu de descifrat și de pătruns fiindcă adeseori e difuză. Aspră și densă totodată, ea știe să devină ușoară, onctuoasă, rafinată; sugerează și subliniază formele fără a le defini prea mult; e foarte atrăgătoare, te învăluie și ajunge să fie uimitor de expresivă; e complexă; redusă la cîteva tonuri și totuși infinit de nuanțată. Din ce în ce mai mult pictorul nostru manifestă preferințe pentru o paletă surdă, limitată, din care extrage subtile variații luminate de neașteptate opoziții. Un limbaj sobru, tensionat, mîndru, condensat.

La întrebările ce i le pun cu privire la culoare, îmi răspunde fără ocolișuri: « E adevărat, armoniile mele preferate se deosebesc de cele ce se practică la voi. Aici totul mi se pare întunecat, căci sînt obișnuit cu lumina vie de acolo. Întotdeauna am fost atras de gamele folosite de țăranii mexicani



atunci cînd își pictează casele — alb, roz, albastru, ocru — culori ieftine, culori de pămînt, culori ce nu strălucesc. Cel mai ades recurg la roșu-portocaliu, frecvent întîlnit în veșmintele sau în fructele din țara mea, la brun și la violet, foarte prețuite la noi. Pe de altă parte se întîmplă adeseori să amestec praf de marmură în culoare ca să-i dau mai multă puritate și densitate ».

Personajele, desenate în trăsături largi, care apar în tablourile sale, furioase sau ironice, dau și ele în vileag o filiație populară destul de complexă. Deși Tamayo este un descendent al zapotecilor, el nu a respins niciodată ereditatea hispanică, izbutind să obțină din fuziunea celor două culturi moștenite un aliaj de o calitate excepțională. A dus pînă la limită sentimentul cruzimii și al morții, gustul pentru grotesc și macabru îmbinîndu-l cu glorificarea plăcerii și a vieții, dar întotdeauna frînate de o lucidă cumpătare, de o austeră demnitate. Mult mai mult decît generația precedentă, el și-a însușit cunoștințele de la îndepărtații săi strămoși, de la civilizațiile precolumbiene.

« În sînge, în minte și în ochi avem sînge indian, ca toți mexicanii de altfel », afirmă el cu o mîndrie fățișă. « Ce moștenire fecundă pentru mine! Formele, mai ales, au fost marele meu izvor de inspirație, de cele mai multe ori fără să-mi dau seama, cu toate că, trebuie să mărturisesc, am frecventat destul de asiduu Muzeul de antropologie. Am înjghebat chiar și o colecție personală care, de anul trecut, se află la Muzeul din Oaxaca. Unele ritmuri, unele proporții folosite de indieni au avut o influență hotărîtoare asupra comportamentului meu, atît cele provenind de la zapoteci, cît și cele venite din alte culturi. În toate se întîlnește un simț al proporțiilor și al deformării într-adevăr extraordinare ».

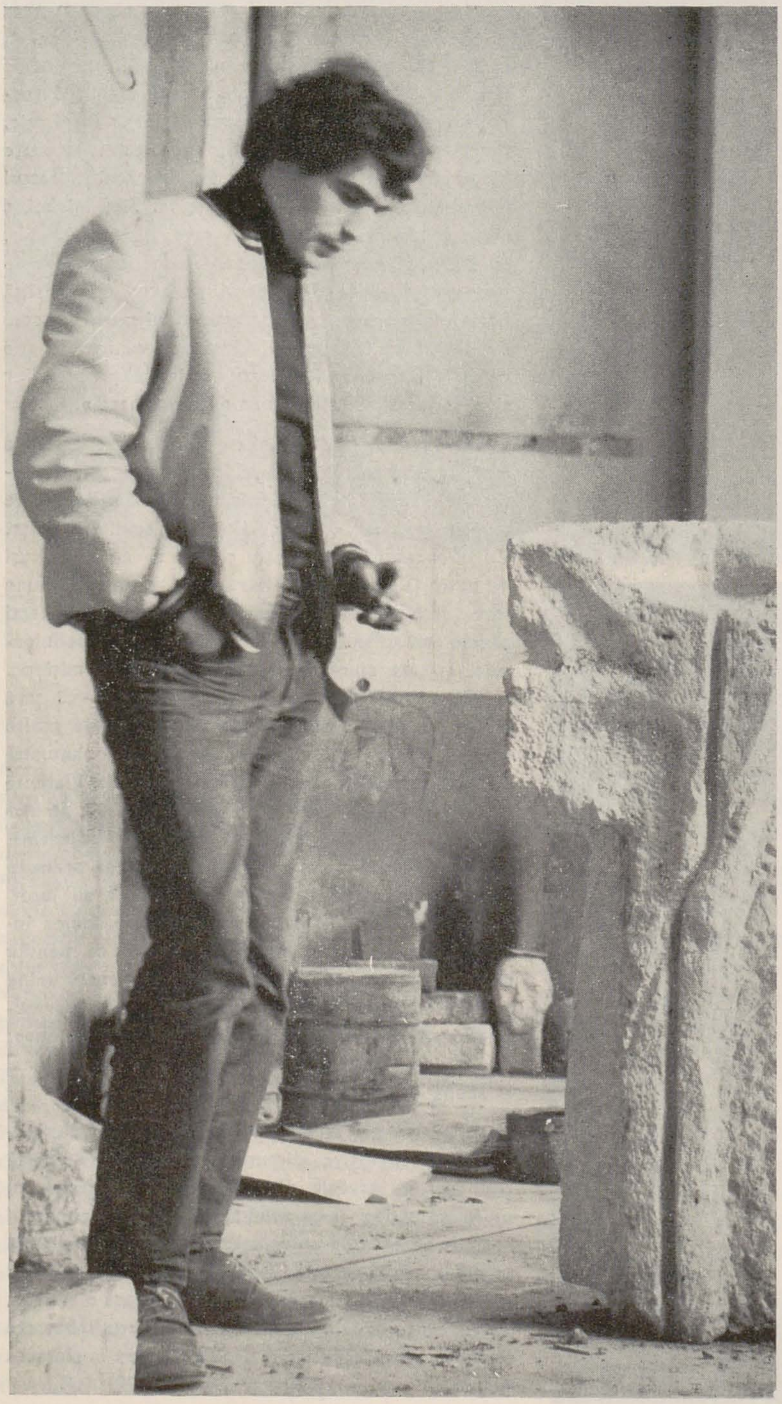
Tot din aceleași izvoare, aflate dincolo de aparențele formale, și-a extras Tamayo întregul conținut spiritual prin care, în pînzele sale, a ajuns să se identifice cu viața populară, cu miturile și cu vechile credințe. Cu o excepțională intuiție și fără a renunța cîtuși de puțin la cele mai umile realități, el ne transpune într-o ambianță magică, în care elementele pămîntești și cele cerești se confundă, în care atingem nebuloasele, în care alunecăm într-un cosmos promițător. « Nu trebuie să uităm — îmi spune el — că țara noastră a suferit mult, a fost sfîșiată și de multe ori s-a afundat în tragedie; de aici și o anumită înclinație pentru mister și acel soi de angoasă latentă căreia i se lasă pradă. Din cauza asta au plonjat atît de adînc. Am vrut, după război mai cu seamă, să-l așez pe om față cu universul și să mă preocup de teme universale: stelele, aștrii, care au jucat, pentru noi odinioară, iar astăzi pentru lumea întreagă, un rol precumpănitor. La fel ca pentru întregul nostru popor, focul este și pentru mine simbolul acțiunii și al existenței. Trebuie să presupunem că viața ce ne este oferită vine de la soare; de aici și locul pe care acesta, și adeseori luna, îl ocupă în opera mea ».

Datorită tocmai accentelor sale poetice, transfigurărilor ei sugestive, pictura lui Tamayo ne poartă prin spațiile siderale, făcîndu-ne să împărtășim, cu un firesc uluitor și cu deplină stăpînire, sentimentul cosmic, puterea de universalizare pe care imaginația sa creatoare le ascunde adeseori sub măști grotești sau dramatice. Astfel, geniul său realizează o sinteză, într-adevăr unică în genul ei, deoarece izbutește să preamărească ceea ce e tăinuit și etern în cîntarea omului.

JOËLLE DIEHL DU BELLAY

MIHAI MIHAI

1942—1975



La numai cîteva zile de la închiderea expoziţiei sale de la Galeria Simeza, într-un moment în care se confirma autoritar un debut strălucit şi încercam cu toţii sentimentul pătrunderii în teritoriile marii arte, Mihai Mihai trecea în amintire, în lumea fabuloaselor umbre, curmînd visul unei tinereţi impetuoase, încrezătoare în forţa şi nemurirea sa. Mihai Mihai venea spre noi dintr-un sat din părţile Sighetului, purtînd în el asprimile şi energia unui străvechi tărîm de civilizaţie românească. O splendidă generaţie de sculptori — mulţi dintre ei reuniţi în acelaşi atelier al Institutului « Grigorescu » — se afirma sub semnul unei nestăvilite vitalităţi, propunînd oraşelor monumente, dar regăsindu-şi adevărata dimensiune şi libertate a creaţiei în spaţiul pur de la Măgura.

Sculptura lui Mihai Mihai transcrie dialogul interior între principiul vital, aflat într-o permanentă expansiune ce rupe convenţionalitatea formei, şi tensiunea spre ordine, atît de profund existentă în spiritualitatea sa, tensiune ce intervine moderator, asigurînd coerenţa operei pe ansamblul său. Rezultatul este o remarcabilă stabilitate a sculpturilor, care face posibilă animarea detaliilor expresive, angajînd aparent divergent spaţiul înconjurător. Este o tendinţă vizibilă încă de la debut, ilustrată în acea memorabilă serie de « ciuhe » — reprezentări, în pictură, ale dorinţei de a fixa valorile umane, sustrăgîndu-le perisabilităţii timpului şi făcîndu-le imperios prezente şi actuale prin gestul evocator. Zbaterea de flacără a pietrei, ce ar putea comporta o notă de arbitrar, de informal, este supusă unei compoziţii savante, unei ordonări severe, capabile să structureze întregul în toate articulaţiile sale. Această ordonare trebuie înţeleasă ca unitate a elementelor ce compun discursul plastic, şi nu ca supunere canonică la legile geometriei, în rime volumetrice exacte, care, în acest caz, ar duce spre uscarea, spre potolirea focarelor energetice ale compoziţiei sculpturale.

Printre lucrările reprezentative ale acestei perioade de început se numără sculpturile expuse în Muzeul de artă din Piteşti, Muzeul de artă contemporană din Galaţi şi cea aflată în tabăra de sculptură de la Măgura.

În ultima vreme — fapt dovedit şi de expoziţia de la Galeria Simeza — tînărul sculptor se arăta interesat de încorporarea unor sugestii mitologice din cultura populară a regiunii sale natale. Studiul atent al măştilor legate de diverse obiceiuri şi datini îi permite sculptorului să livreze, în ambiguitatea pe care o statorniceşte în reprezentare chipul unei păsări (compoziţia « Bufniţa » de pildă), o încărcătură simbolică. Multe din operele sale recente sînt realizate în lemn. În modul de cioplire şi în concepţia formelor regăsim soluţii tehnice şi morfologii ce aparţin artei populare — sculptură şi arhitectură de lemn — care colaborează perfect cu cîştigurile formaţiei sale evident moderne. Sculptorul prelucrează lemnul în mase mari, nedisimulîndu-şi plăcerea şlefuirii minuţioase — unele părţi ale lucrării se prezintă ca fragmente de sferă, de cub etc. în contrapunct semnificativ cu incidenţele materiei lemnoase, căreia i se păstrează imprevizibilul şi firescul naşterii organice. O certă vocaţie artizanală fuzionează cu gîndirea filosofică specifică artei mari.

Un domeniu în care tînărul sculptor a produs cîteva lucruri revelatoare, amintind o evoluţie interesantă, era compoziţia monumentală avînd în centru chipul şi trupul uman. Schiţele de monument, torsurile, portretele, dovedesc aceeaşi strînsă împletire între bunul meşteşug şi construcţia spirituală, tînărul sculptor fiind unul dintre cei mai dotaţi artişti chemaţi să facă monumente.

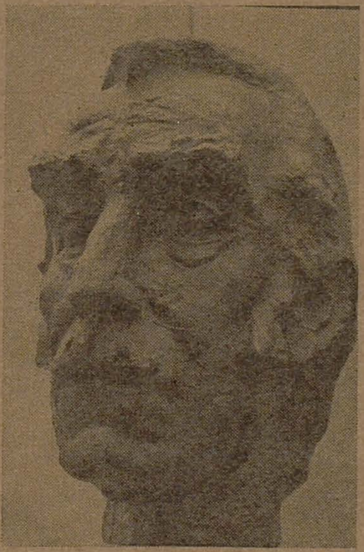
Atît cît a rămas de la Mihai Mihai trebuie păstrat cu grijă şi pus în circulaţie. Aşezate, în muzee, lîngă opera celor mai de seamă maeştri, printre care era destinat să ajungă, creaţiile sale vor umple inimile noastre, în vreme ce spaţiile unde ar fi putut să se înalţe monumentele sale vor rămîne pustii, tulburate, poate, uneori, de umbrele visului unui tînăr sculptor acum fără vîrstă .

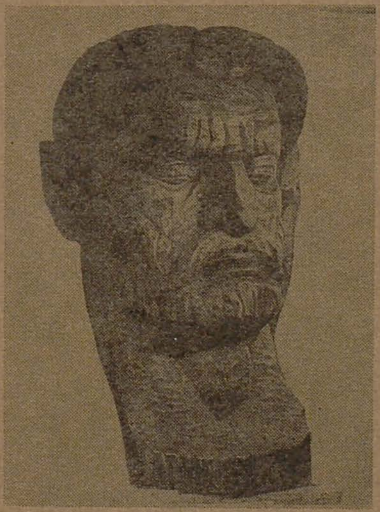
CONSTANTIN PRUT

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

Moscova

Ion Frunzetti publică în nr. 8/1975 al revistei moscovite de artă *Iskusstvo* un studiu consacrat genului portretistic în arta contemporană românească. Inclus în rubrica *arta contemporană de peste hotare* (care cuprinde, de asemenea, însemnările lui N. Iavorskaia despre *relațiile artistice dintre U.R.S.S. și Franța* și articolul lui I. Lukșin despre relația *artist și mediu social varianta americană*), studiul lui Ion Frunzetti, depășind limitele firești ale unui material publicistic de prezentare și popularizare în străinătate a artei românești, realizează o analiză valorică a portretisticii noastre din ultimele trei decenii, efectuată în ansamblul evoluției artei noastre contemporane («felul specific de a evolua al genului portretistic» aduce o contribuție distinctă la « calitatea nouă, socialistă, a artei contemporane românești »; « tipologia artiștilor — afirmă prof. I. Frunzetti — dublînd tipologia modelelor aduce artelor prezentului un plus de semnificație umană » . . .). (În il. *Cap de țăran* de Gheza Vida; *Oțelar* de Constantin Lucaci; *Eugen Jebeleanu* de Paul Vasilescu).





Paris

La *Théâtre des Champs Elysées* a avut loc, în stagiunea 1975, în prezența oficialităților, inaugurarea bustului dirijorului francez Charles Munch (decedat în 1968). Sculptura, realizată de Irina Codreanu, eleva lui Bourdelle și Brâncuși, i-a adus autoarei *Marele premiu de sculptură al Parisului*, în 1970. Evenimentul a fost consemnat cu interes de presa franceză (*Le Figaro*, *Parisien libéré* ș.a.).

Barcelona

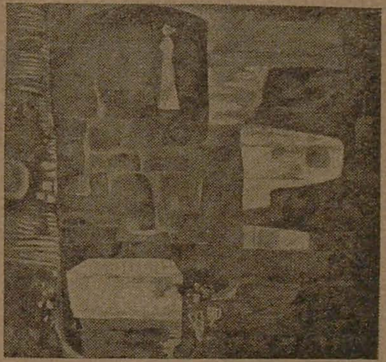
La 2 octombrie s-a deschis la Barcelona a V-a ediție a bienalei internaționale *Sportul în artele plastice*. Arta românească a înregistrat o prezență notabilă la bienală, cu lucrări de pictură, gravură, sculptură și medalii. Au expus: Liana Axinte, Aurelian Bolea, Ion Buzdugan, Eva Cerbu, Ioan Chișu, Rodica Chișu, Dan Covătaru, Levente Csuták, Aurelia Diamandescu Gherasim, Céline Emilian, Iosif Fekete, Margareta Fekete, Nicolae Fleissig, Alexandrina Gheție, Ingo Glas, Ștefan Iacobescu, Ana Iliuț, Petru Jecza, Hildegard Klepper Paar, Vespasian Lungu, Hortensia Masichievici, Elvira Micoș, Fred Micoș, Florian Alexandru Milan, Renate Mildner Müller, Vasile Olac, Iulian Olariu, Leontin Plosca, Dorian Szász, Kaspar Teutsch.

Juriul internațional al bienalei i-a acordat lui Iulian Olariu

Premiul Delegației Naționale de Educație Fizică și Sport pentru sculptura în marmură *Cap de înotătoare* (în il.).

Atena

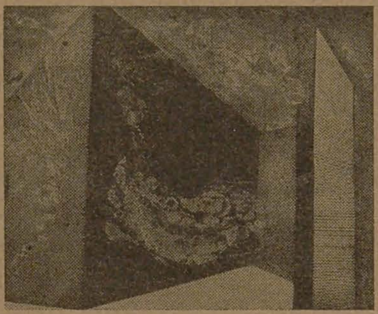
Athenaeum International Cultural Center din Atena a prezentat, în perioada septembrie-octombrie 1975, o expoziție de grup de pictură contemporană românească (37 lucrări). Au expus: Vasile



Brătulescu (din seria *mediu subacvatic*), Marin Gherasim (*Agora*, *Poarta eroilor I*, *II*, *Enclavă* ş.a.), Theodor Moraru (*Zenit*, *Terase*, *Maluri*, *Urme*), Florin Niculiu (*Vis cu Vater Pieter*, *Fugato*, *Noapte marină*, *Afară departe*, *Zăpezile de altă dată*, în il.), Ion Pacea (o serie de naturi moarte, *Zburătorii*, *Jocuri de copii*), Constantin Piliuţă (*Autoportret*, *Nuntă la fotograf*, *Peisaj dobrogean*, *Cherhana*, *Moara cu cai*).

Stockholm

Asociaţia culturală *Arbertarnas Bildningsforbund* a prezentat, la *Sveagalleriet* din Stockholm (între 25 octombrie şi 16 noiembrie) o amplă expoziţie de artă contemporană românească (pictură



de şevalet, pictură pe lemn şi pe sticlă, sculptură, gravură, tapiserie), la care au fost reprezentaţi 38 artişti din Bucureşti şi alte centre. (Comisarii expoziţiei: pictorii Ion Gheorghiu şi Ion Sălişteanu). (În ilustraţie *Incursiune în microcosmos I* de Corina Beiu Angheluţă.)

Lodz

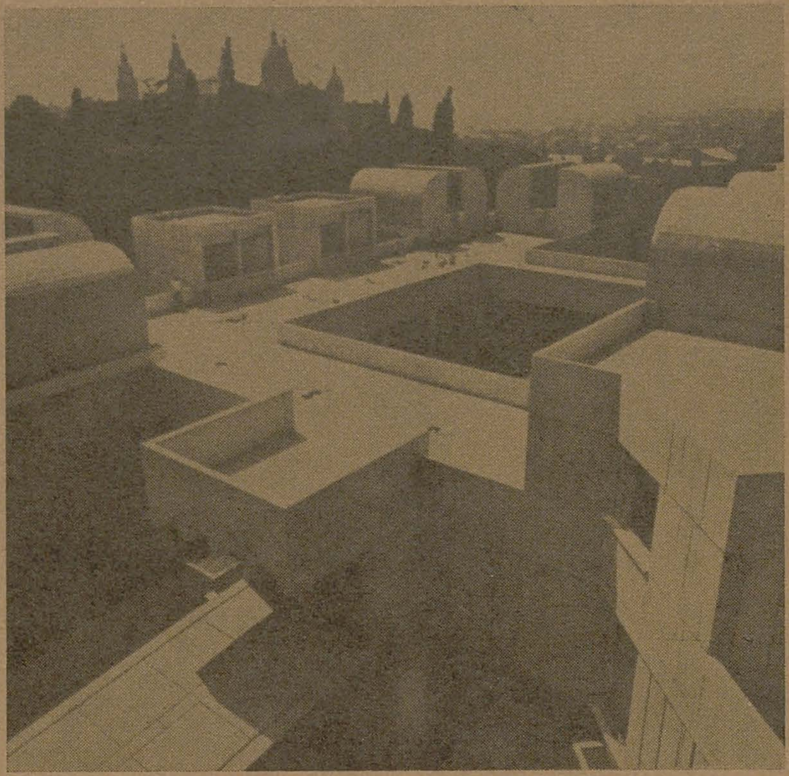
La 22 octombrie s-a inaugurat la Lodz, în sălile *Muzeului de istorie a textilelor*, prima *Trienală internaţională a tapiseriei* din Polonia, ediţia de debut cuprinzînd două manifestări: *Expoziţia internaţională a tapiseriei* şi *Expoziţia poloneză a textilelor industriale*. Răspunzînd invitaţiei Comitetului de organizare a trienalei, Ana Lupaş a prezentat la expoziţia de tapiserie două lucrări: *Smeu*, haute-lisse 400×124 cm şi *Învingătorul*, haute-lisse 540×1030 cm.

CADRAN

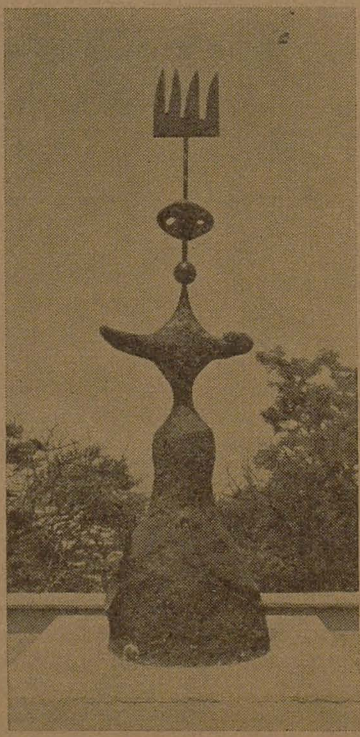
Muzee

Unul din cele mai importante muzee ale artei moderne din Europa, Moderna Museet din Stockholm — închis multă vreme pentru lucrări de suplimentare a spaţiului, reorganizare şi sistematizare — s-a redeschis la începutul lunii noiembrie în prezenţa primului ministru al Suediei, Olof Palme. Redeschiderea muzeului a fost aşteptată cu un legitim interes în toată lumea, întrucît muzeul a fost, de-a lungul anilor, sub conducerea lui Pontus Hulten — acum director al centrului de artă Beaubourg din Paris — un loc de experimentare a celor mai variate soluţii de atragere a publicului în circuitul artei moderne, expoziţiile realizate aici avînd un răsunet imediat şi persistent în lumea artelor (să amintim doar faptul că la Moderna Museet a fost prezentată, pentru prima oară în Europa, generaţia Pop-art-ei americane).
În noua înfăţişare, Moderna Museet conţine o sală de cinema de 300 de locuri, o sală de studii — cu cărţi, reviste, filme şi muzică, « un loc de stat jos, de studiat, citit, auzit şi gîndit » — un restaurant de 120 de locuri, o librărie pentru cărţi, afişe, reproduceri, reviste, spaţiul adăugat pentru expoziţii fiind de 3 200 m². Iată şi planul muzeului pentru anul în curs:
Noiembrie 1975 — ianuarie 1976: O selecţie din colecţiile muzeului — Henri Michaux — 140 de opere
Ianuarie-martie 1976: Sidney Nolan — pictură
Aprilie-iunie: ARARAT (sau Alternative Research in Architecture, Energy Resources, Art and Technology) cercetări în domeniul construcţiilor ecologice, motoare cu vînt etc.: o sumare a contextului ecologic actual şi a situaţiei energeticii
Iunie-august: Makonde — sculptură din Africa
August-septembrie: Carl Kylberg — pictură
Septembrie-octombrie: Tipărituri americane (1913—1963)
Octombrie-noiembrie — Alberto Giacometti.

Un alt mare eveniment muzeal al anului 1975 este deschiderea la Barcelona a Fundaţiei Joan



Miró, cea mai importantă colecţie a marelui pictor spaniol. Concretizînd o veche intenţie a pictorului şi a prietenului său barcelonez, Joan Prats (posesor al unei importante colecţii de lucrări ale pictorului) arhitectul J.L. Sert (autor al nu mai puţin celebrei Fundaţii Maeght) a construit pe colinele parcului Montjuich, în care se află şi importantul muzeu de artă catalană, o clădire care respectă, în liniile ei fundamentale, în soluţiile spaţiale şi în detaliile arhitectonice, reperele de bază ale arhitecturii mediteranei: bolţi semisferice ale pla-



foanelor, pereţi albi, pardosele în cărămidă arsă. Fundaţia adăposteşte peste 300 de lucrări importante ale lui Joan Miró, constituite din donaţia pictorului, din colecţia lui Joan Prats, precum şi din colecţia soţiei pictorului, aceasta din urmă cu piese reprezentative din primele etape de creaţie. Anual, Fundaţia va primi o treime din operele ce vor fi realizate în continuare de pictorul spaniol. Fundaţia va fi o expunere deschisă a tuturor genurilor în care s-a exersat geniul pictorului spaniol: pictură, sculptură, ceramică, tapiserie. (În imagine, un aspect al terasei şi sculptura: *Luna, soarele şi o stea*, plasată pe acest spaţiu deschis.)

Expoziţii

Expoziţii anunţate de Centrul Naţional de artă contemporană din Paris — CNAC pentru începutul anului 1976: « Kubelka », «Recalcati », « Maiakovski—20 ani de creaţie », « Niki de Saint Phalle ».

Cu ocazia aniversării a 25 de ani de existenţă, Palais des Beaux Arts din Bruxelles organizează o expoziţie internaţională a diferitelor tendinţe în arta actuală a Europei şi Belgiei: noua figuraţie, hiperrealism, semn şi scri-

tură, environment, obiecte, arta conceptuală. Printre expozanţi: Arroyo, Bauermeister, Dotremont, Haacke, Opalka, Panamarenko.

Muzeul de artă modernă din New York (MOMA) anunţă pentru sfîrşitul anului şi începutul anului viitor o serie de importante expoziţii din care spicuim:

— *Arhitectura la École des beaux-arts*. Această expoziţie şi publicaţiile care o vor însoţi vor examina corpul de idei şi operele arhitecturale împotriva cărora s-au ridicat în secolul nostru mişcările moderne de arhitectură. Majoritatea exponatelor vor fi desene/proiect ale studenţilor acestei academii din Paris, studenţi care după începerea activităţii lor profesionale s-au dovedit a fi arhitecţi cu o influenţă decisivă asupra stilului unei întregi epoci — ca Henry Labrouste, arhitect al Bibliotecii Naţionale şi Charles Garnier, autor al Operei din Paris — şi, notabil, asupra creaţiei unor arhitecţi americani ca H.H. Richardson şi Louis L. Sullivan. Concepută ca o posibilitate de dezbatere teoretică în primul rînd, expoziţia va cuprinde şi desenele/proiecte prezentate, în decursul timpului, la concursul Prix de Rome, precum şi fotografii ale lucrărilor majore executate în Franţa şi Statele Unite.

— *Desene recente*, o expoziţie conţinînd 175 lucrări executate pe hîrtie datînd din 1950 pînă în 1970, reflectînd atitudinea artistică faţă de acest medium. Expoziţia va cuprinde atît atitudini tradiţionale cît şi desen în spirit non-tradiţional, cu tehnici de la pictorialul pur pînă la conceptual, lucrări de mari proporţii şi chiar tridimensionale.

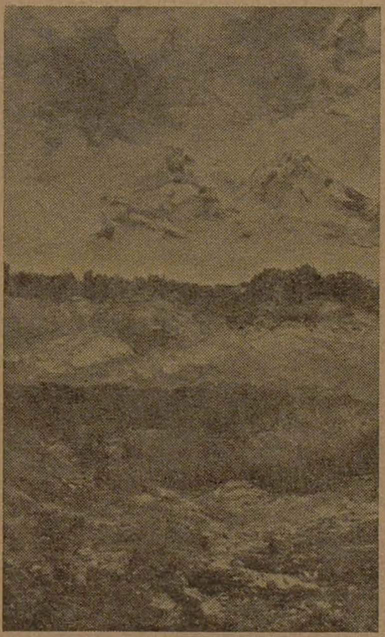
— *Cubismul şi afinităţile lui* — o trecere în revistă a ramificaţiilor cubismului şi futurismului în toată lumea, accentul fiind pus pe activitatea artiştilor ca desenatori. Incluzînd o perioadă cuprinsă între 1906 şi 1922, expoziţia va cuprinde futurişti italieni şi artişti din Cehoslovacia, Germania, Marea Britanie, Olanda, Rusia şi Statele Unite.

— *André Masson*, retrospectivă tematică, subliniind marea influenţă a artistului francez asupra artiştilor americani din generaţia Expresionismului abstract, una dintre cele mai fructuoase perioade din creaţia lui Masson plasîndu-se în anii războiului (1941—1945) petrecuţi în America. Totuşi, rolul lui Masson în stimularea artiştilor americani este mai puţin cunoscut marelui public; în intenţia organizatorilor (William Rubin, director al Departamentului de pictură şi sculptură) această expoziţie are tocmai acest rol. O publicaţie ilustrată cu două eseuri, unul tratînd despre opera lui Masson ca întreg, celălalt, evoluţia în timp a acestei opere va apare în timpul expoziţiei.

Miscelanea

Număr 1281 din octombrie 1975 al revistei Gazette des Beaux-arts publică, sub semnătura Gretei Berman, un articol intitulat « Strindberg, pictor, critic, modernist ».

Ca şi scrierile sale — scrie autoarea — pictura lui Strindberg a fost inextricabil legată de viaţa



sa, obsesivă, complicată, torturată. Obsesiile sale se regăsesc atît în scrieri cît şi în pictură: viaţă, moarte, religie, femeia. Deşi pictura sa este mai puţin clară, ca finalitate, ea presimte totuşi — prin forţa şi dorinţa de a descrie lucrurile — pictura expresionistă a secolului XX.

Primele picturi (din 1870) au fost influenţate de Şcoala de la Barbizon (Theodore Rousseau în special) şi de Courbet, avînd ca temă în general marea şi pinii. Deşi modelate după natură, aceste peisaje au o libertate romantică remarcabilă.

După o lungă perioadă de dezordine existenţială, de abia după 1891, retras în arhipelagul suedez, a reînceput Strindberg să picteze, lucrările din această perioadă, resimţindu-se în teme de viziunea pesimistă care-i marca şi operele literare din acele momente.

După o perioadă fructuoasă în Austria, călătorind la Paris, Strindberg descoperă simbolismul şi lumea sa de forme care-l subjugă într-atît încît semnează unul din tablourile sale din această perioadă A. Strindberg, pictor simbolist.

Concluzia autoarei este că Strindberg merită a fi trecut în istoria picturii şi a criticii de artă, printre precursorii secolului XX (în imagine, *Peisaj alpin*, lucrare din 1905).

SIMEZE

Coriolan Hora

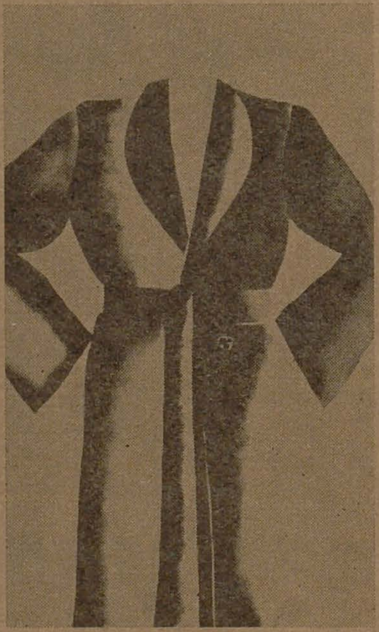
Recenta expoziţie a pictorului Coriolan Hora (Oradea — august, Cluj-Napoca — septembrie, Bucureşti — octombrie) pune în lumină drumul parcurs de artist într-o perioadă de aproximativ zece ani. Cele cîteva lucrări « mai vechi », departe de a distona în cadrul expoziţiei, marchează etapele creatoare, remarcabila continuitate a operei acestui pictor care a evoluat fără schimbări neaşteptate de viziune ori de stil, fiecare fază avîndu-şi punctul de plecare în cea anterioară. Înzestrat cu o sensibilitate poetică împletită permanent cu nevoia de rigoare şi echilibru, Hora şi-a îndreptat de la început preocupările către construcţie şi construcţie prin culoare. Majoritatea lucrărilor sînt rodul meditaţiilor profunde în faţa peisajului transilvan, sursa principală de inspiraţie fiind dealurile bihorene, a căror structură şi ritm le reîntîlnim în unele tablouri. Într-o primă fază, peisaje cu orizontul mult înălţat, pictate cu o pastă densă, cu suprapuneri de culori în tonalităţi închise, ce contribuie la crearea impresiei de consistenţă geologică, de materialitate telurică, ce emană o poezie aspră, cu rezonanţe grave (*Dealuri în aprilie*). Pe parcurs, se accentuează tendinţa spre sinteză, concomitent cu o deschidere a paletei cromatice. Este perioada cînd Hora pictează dealuri înflorite şi peisaje urbane construite în planuri suprapuse. Spaţiul tridimensional, senzaţia de adîncime sînt păstrate, dar verticalitatea compoziţiilor se accentuează, iar formele sînt tratate mai sintetic (*Oraşul*, *Dealul cu pomi înfloriţi*, *Primăvara*). Apoi, suprafeţele lucrărilor devin ţesături cromatice, în care elementele figurale se păstrează sub forma unor repere esenţializate. Sugestia adîncimii spaţiale se mai păstrează vag, în măsura în care elementele recognoscibile sînt încă vizibile, sau prin valoraţiile şi acordurile subtile ale culorilor din game cromatice diferite (*Oraşul VII*, *Oraşul IX*, *Case pe deal II*, *Case pe deal IX*) şi se anulează într-un spaţiu bidimensional, prin geometrizarea formelor. Imaginea omului, cînd apare, evidenţiază, pe lîngă talentul de desenator şi colorist, şi înclinaţia spre monumentalitate. Lucrări ca *Mit*, *Carnaval*, *Maramureş I* şi *II* ne dezvăluie noi registre ale sensibilităţii acestui artist, evocînd imagini de vis şi de basm, pe fondul bogat în mituri şi obiceiuri străvechi ale poporului român. (În il. *Case pe deal II*, ulei.)

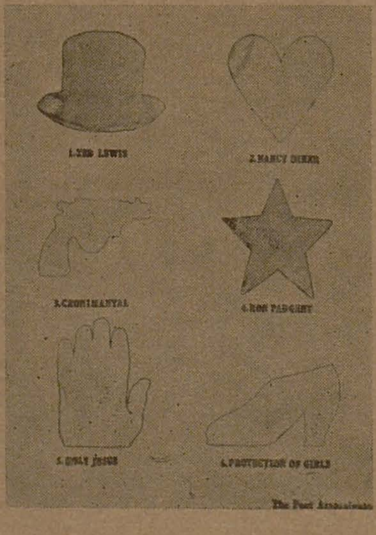
MARIA ZINTZ

Jim Dine

Jim Dine (Biblioteca americană din București—septembrie) aduce în Pop-art un fel de contribuţie pasivă; el este astfel un fel de moderator între Rauschenberg şi Oldenburg, primului modificîndu-i tehnica, celui de al doilea, iconografia. Aceasta presupune indiscutabil avantajele unei virtuozităţi plastice care să-i permită saltul printre tehnici şi un punct de vedere sentimental asupra temei, pentru a putea propune, fără complexul simplificării, obiectul de uz, unealta ca sursă de miraj vizual. Căci un cleşte, o cheie mecanică, un foarfece poate deveni temă fără a fi scos din scară (şi deci trecut într-o ordine critică a monumentalităţii ca la Oldenburg) doar în măsura în care peste el se aşterne aura artisticităţii. În jurul acestor piese, Dine proiectează un halou care le conferă aerul fals sublim pe care « machiajul » îl operează asupra actorului. În această operaţie există ceva din acel « glamourous », pe care-l putem traduce prin fascinaţie artificială; un halat poate deveni astfel, după ce peste el a trecut lumina aceea colorată care-l scoate din context, un « Autoportret », indicînd deci că în jocul dintre artificial şi real există o punte a ironiei, a clovneriei, a farsei. O conotaţie matissiană în această gravură colorată ne poate pune pe urmele lui Jim Dine, artistul pentru care tradiţia înseamnă ceva (şi mai ales cultura plastică), pentru care iconoclastia are nevoie încă de alibiul acelui « bon metier » caracteristică Atelierului. Ca artist american el este poate cel mai european (din felul în care Rimbaud în ciclul prezentat recent devine pentru Dine o emblemă a modernismului) chiar dacă interpretat ca personaj de comic strip, iar ca artist pop, cel mai puţin novator. Domeniul său este sentimentalismul, eroul său tehnica vizualului. În consecinţă, succesul său de public (şi Dine figurează cu cote înalte la box-office-ul artistic) este justificat şi plauzibil. (În il.: 1. *Autoportret*; 2. *Poetul asasinat*).

IULIAN MEREUŢĂ

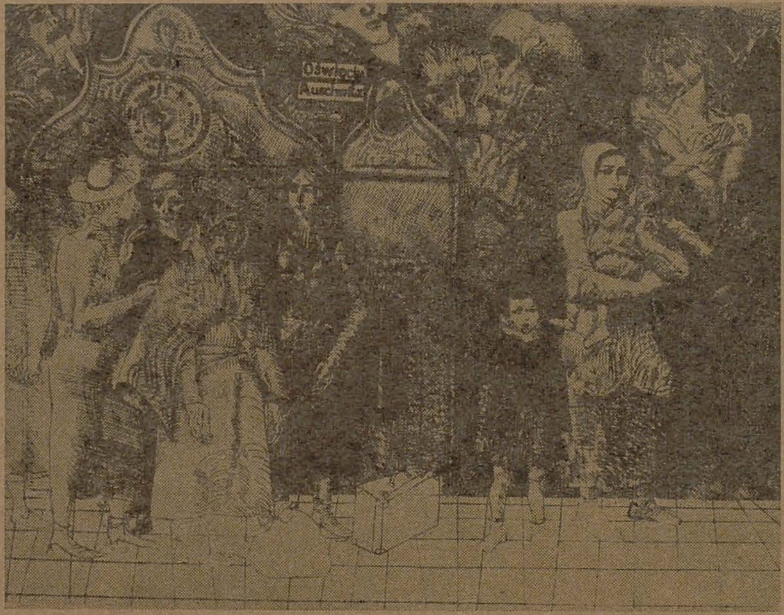


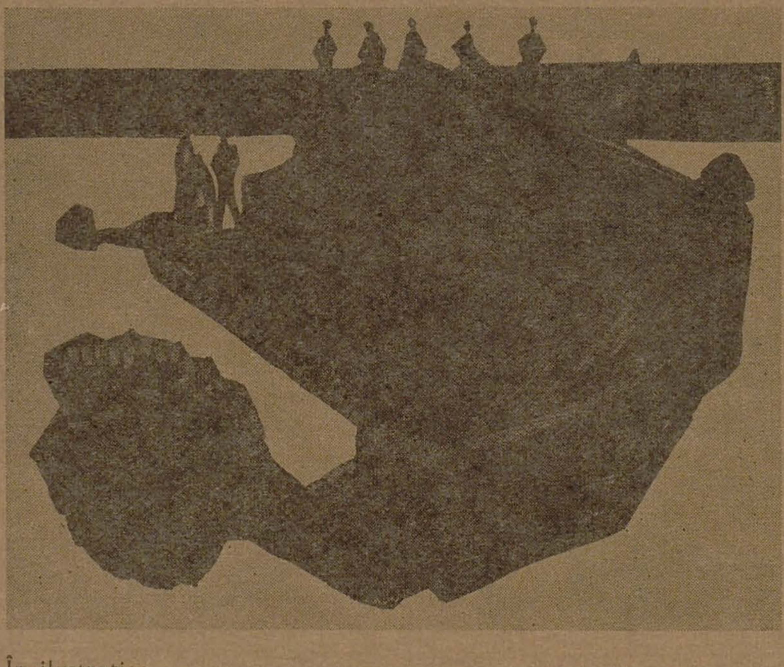


Grafica R. P. Bulgaria

În cadrul schimburilor expoziţionale dintre uniunile de creaţie din R. S. România şi R. P. Bulgaria s-a deschis, în luna septembrie, la galeria Căminul Artei, expoziţia « Grafica R. P. Bulgaria », cu prilejul căreia gravorii *Zlatka Ivanova Dîbova*, *Todor Panaiotov* şi *Petăr Ciuklev*, nume de rezonanţă ale graficii bulgare, au prezentat selecţii din opera lor, elocventă prin profesionalismul meşteşugului şi atitudine responsabilă faţă de trecutul de luptă al poporului bulgar. Înrudiţi printr-o mare sensibilitate faţă de tradiţie, prin efortul de integrare a fondului de valori autohtone în contemporaneitate, cei trei graficieni se decupează ca profile distincte, cu opţiuni diferite în ce priveşte modul de construire a imaginii sau tehnica.

Zlatka Ivanova Dîbova a reuşit să simtă — cum se remarcă în prefaţa catalogului — « specificul spiritual al vechii moşteniri, al obiceiurilor şi ritualurilor, dîndu-le un sunet contemporan ». Xilogravurile ei nu sînt lipsite de un anume pathos amplificat





În ilustraţie:
Zlatka Ivanova Dîbova: Închisoare '43, gravură, 1972; Femei II, din ciclul « Septembrie », gravură, 1973; *Petăr Ciuklev:* Gara Osviecim, gravură, 1972; *Todor Panaiotov:* Pescari, din ciclul « Neînvinşii », gravură 1972).

şi prin utilizarea preferenţială a fondurilor negre pe care reţele de linii albe configurează structura compoziţională (v. ciclul *Septembrie, Femei, Sărbătoare*).

Todor Panaiotov, coleg de generaţie al Zlatkăi Dîbova, care excelează în acvaforte şi litografie, manifestă o predilecţie pentru compoziţiile oblonge. Această desfăşurare pe lat subliniază vastitatea spaţiului plastic, conferă monumentalitate imaginii (v. *Femei pe cîmp, Plasă pescărească, Peisaj*). Ataşamentul său faţă de tradiţie nu se manifestă pe plan tematic (cum uneori la Zlatka Dîbova), ci în aspiraţia de a surprinde climatul particular al peisajului (fizic şi moral) bulgar.

Cel mai tînăr dintre participanţi, *Petăr Ciuklev*, un virtuoz al gravurii cu acul, apare ca o sensibilitate expresionist tensionată, ca un artist cu o remarcabilă cultură plastică. Lucrările din suita *Pictorul şi modelul*, ce indică o « lectură » personală a lui Picasso, configurează un desenator de clasă rară.

OLGA BUŞNEAG

BUCUREŞTI

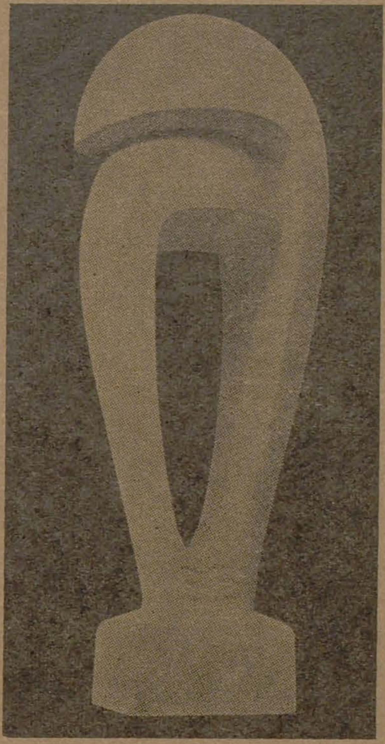
ORIZONT

Vasile Brătulescu, a şasea expoziţie personală, intitulată *Mediu subacvatic* (cu 57 picturi grupate în cea mai mare parte în cicluri — *Mare translucidă, Zonă abisală, Peisaj acvatic* ş.a.); prezentată (catalog) de Dan Grigorescu (« Expoziţia de faţă atestă personalitatea puternic conturată a unui pictor care gîndeşte cu culori, care îşi consemnează în culori, uneori de o diafană vibraţie, alteori dramatice şi profunde, meditaţiile în faţa lumii cunoscute sau a aceleia pe care o bănuim numai. Ea e o împlinire, întru totul vrednică de a fi luată în seamă, a unui artist care-şi urmează tenace, cu o gravă înţelegere a rosturilor picturii sale, un drum al unui talent de semnificativă autenticitate »); (în il. *Mişcare vegetală*). Iunie-iulie.

Cik Damadian, a zecea expoziţie personală, intitulată *Bucurescii*, a cuprins 57 desene (tuş peniţă), dintre care 41 imagini bucureştene.

Viorel Mărginean, a treia expoziţie personală, cu 31 lucrări de pictură în ulei pe pînză (selecţionate din perioada 1968—1975), prezentată (catalog) de Dan Grigorescu (« Arta lui Mărginean nu înseamnă doar o contemplare a frumosului, a peisajului calm, a fulgerării tăcute, a luminii, ci o construcţie a lor în termenii unei arhitecturi raţionale; imaginile lui rezultă dintr-o operaţie de îndelungată discernere a esenţelor şi de recompunere a lor într-o construcţie clară, în care se desluşesc semnele unei participări echilibrate a universului lăuntric al artistului »). August.

Vasile Năstăsescu, a XIV-a expoziţie personală, cu 25 sculpturi în lemn, piatră, bronz, teracotă (în il. bronzul *Contopire*); prezentată (catalog) de Marin Mihalache şi Mircea Grozdea (« Evoluează calm şi sigur, formele sale



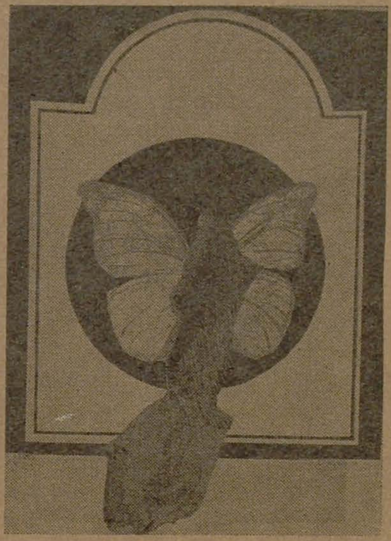
decantîndu-se de la an la an, abandonînd detaliile neesenţiale, cîştigînd, în schimb, prin nuanţări de planuri îndelung studiate şi îndeosebi prin efectele de lumină asupra plinurilor şi golurilor »). August-septembrie.

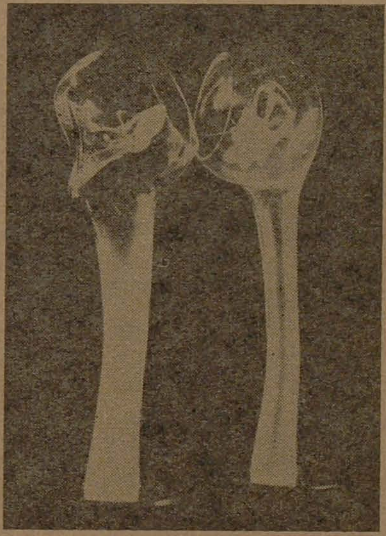
Şerban Rusu Arbore, a cincea expoziţie personală, cu 21 picturi şi 19 monotipuri (în il. monotipul *Promoroacă*), prezentată (catalog) de Marin Mihalache (« Cunoscut pînă acum mai ales ca

grafician, . . . Şerban Rusu Arbore . . . este totodată şi un pictor sensibil, exigent cu sine, care se apropie de natură cu sfială şi respect, în peisaje cu încărcătură lirică, urmărind îndeosebi surprinderea unei atmosfere. . .»). August-septembrie.

SIMEZA

Theodora Moisescu Stendl, a cincea expoziţie personală, cu 14 xilogravuri, în culori, din ciclul *Fluturi*; şi **Dan Băncilă,** a patra expoziţie personală (catalog Paul Cornel Chitic: «. . .obiectele de sticlă ale lui Dan Băncilă: nu variante de figurări ale unor simboluri şi nici substituţia unor reprezentări artistice deja validate, ci surprinzătoare întru-

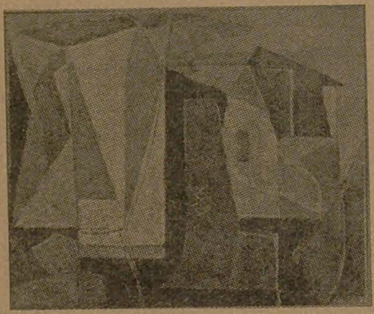




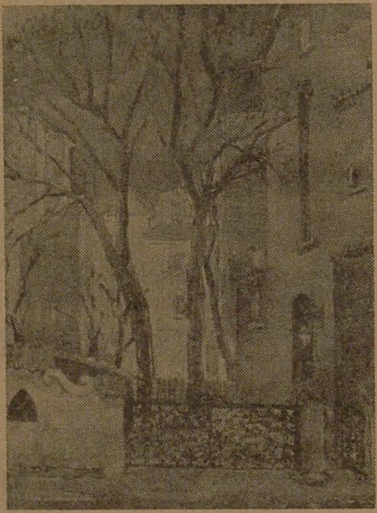
pări ale ne-imaginatului. . . »), cu 24 obiecte-sticlă. Mai-iunie.

Laurenţiu Mihail, a şaptea expoziţie personală, cu 11 sculpturi în lemn, piatră, marmură şi două cicluri de desene; prezentată (catalog) de Dan Grigorescu (« Sculp-

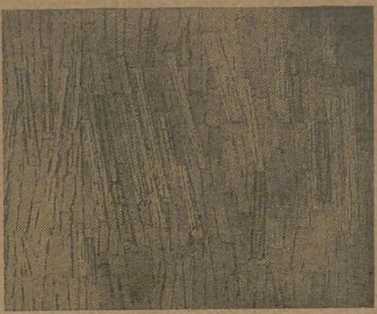
tura lui Mihail Laurenţiu se constituie pe temeiul înţelegerii lucide a valorilor artistice cuprinse în obiectele din imediata noastră apropiere. Ea evocă, într-o morfologie în care structurile originale sînt recognoscibile, o civilizaţie străveche a lemnului; formele tradiţionale dobîndesc, la fel, o anume monumentalitate gravă, înlăuntrul căreia vibrează, însă, o emoţie cenzurată cu grijă »). Iulie.



Corneliu Brăescu, prima expoziţie personală, cu 17 lucrări de pictură, prezentată (catalog) de Afane Teodoreanu (« Impregnată de pulberi de aur, smaralde şi peruzea, ca o muruială smălţuită cu cleştare de frescă, pictura lui Corneliu Brăescu poartă ancestral mesajul feeric al unei predestinaţii »); (în il. *Reflexe în fereastră*). Iulie-august.



Ileana Rădulescu, a XII-a expoziţie personală, cu 33 lucrări de pictură (în il. *Case din Bucureşti*), prezentată (catalog) de Marin Mihalache (« Prin excelenţă peisagistă, şi îndeosebi a priveliştilor citadine, în care aşezările umane, cu geometria lor riguroasă, dialoghează expresiv cu o vegetaţie abundentă, ... pictoriţa Ileana Rădulescu, poate fi numită, cu deplină dreptate, un poet al Bucureştilor. . .»). August-septembrie.

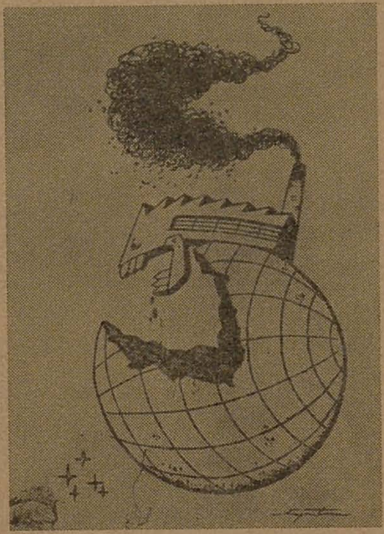


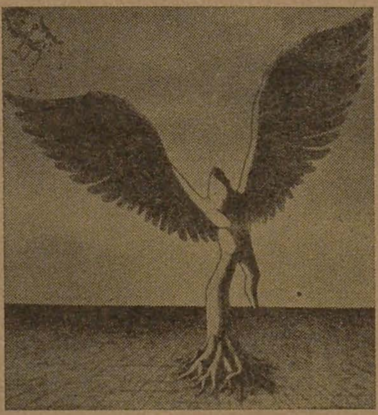
George-Paul Mihail, a treia expoziţie personală, cu 14 lucrări de pictură (în il. compoziţia *Detunata*). Iulie-august.

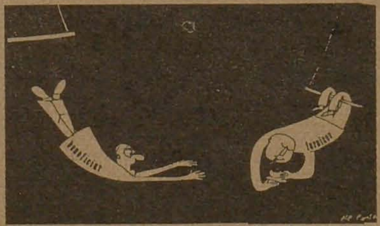
Ileana Codreanu, a patra expoziţie personală, cu 31 lucrări de pictură (în il. *Mihai Viteazul*). August-septembrie.

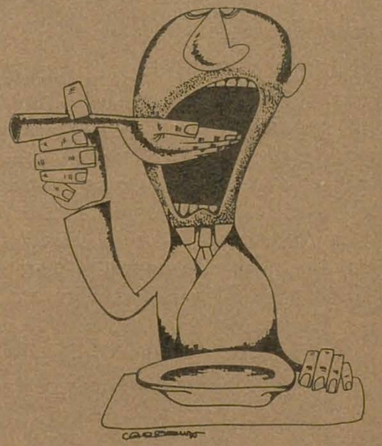
GALERIILE DE ARTĂ ALE MUNICIPIULUI BUCUREŞTI

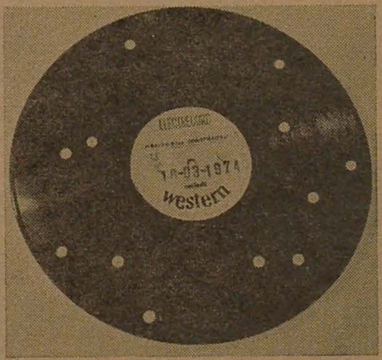
Salonul umorului (ediţia 1975), organizat de Uniunea Artiştilor Plastici, Comitetul de Cultură şi Educaţie Socialistă al Municipiului Bucureşti, Muzeul de artă al Municipiului Bucureşti « Anastasie Simu ».
Juriul a fost alcătuit din: preşedinte — Benedict Gănescu; membri — Matty Aslan, Alexandru Cebuc, Nell Cobar, Mircea Deac, Horia Horşia.
Prezentat în catalog de Valentin Silvestru («. . .Fără îndoială că salonul graficienilor cu creion ironic alimentează, în chip cultivat, deprinderea de a rîde şi formează gustul pentru surîs, descurajînd mutrele acre, căutătura cruntă, călcătura indiferentă a bocancului pe stratul de pansele. . .»), salonul a cuprins caricaturi, desene satirice, obiecte semnate de Aurel Ştefan Alexandrescu, Ştefan Anastasiu, Adrian Andronic, Matty Aslan, Mircea Bâtcă, Mihai Boacă, Constantin Cazacu, Gheorghe Chiriac, Constantin Ciosu, Alex. Clenciu, Nell Cobar, Ştefan Cocioabă, Gh. D. Constantinescu, N. Corneliu, Octavian Covaci, Cik Damadian, Ion Davidescu, Miron Dinulescu, Adrian Dragomirescu, Anton Dragoş, Radu Duldurescu, Céline Emilian, Constantin Gavrilă Gavco, Neagu Georgescu, Fred Ghenădescu, Vlad Gheorghiu, Mihail Gion, Dan Hatmanu, Cristian Indus-Crin, Dan Ioniţă, Valentin Iordache, Ion Manea, Constantin Marinescu, Mihai Matei, Emanoil Mihăilescu-Mache, Alexandru Mateiaş, Anton Millitz, Leonte Năstase, Dumitru Negrea-Gan, N. Nobilescu, T. Pall, A. Paven, M. Pânzaru-Pim, A. Poch, Kira Cristinel Popescu, M. Preda, Rudi Schmückle, Luli August-Sturdza, Gabor Szörtsey, Eugen Taru, Viorel Nasta-Teoc, V. Timoc, Oct. Ţărălungă, V. Vasiliu, I. Vlăsceanu, Eugen Vişan (în ilustraţie lucrări de: Eugen Taru, Anton Dragoş,





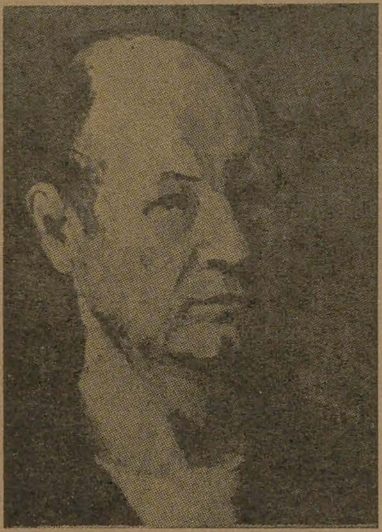






Nell Cobar, Matty Aslan, Constantin Cazacu, Al. Clenciu, Constantin Marinescu). Mai—iunie.

Gheorghe Ionescu, a XX-a expoziţie personală, cu 43 lucrări de pictură în ulei, prezentată (în catalog) de Ion Frunzetti (« Gheorghe Ionescu este un om sensibil şi îndrăgostit de natură, şi experienţa lui emoţională e profund redevabilă cenesteziilor prilejuite de vieţuirea înlăuntrul unor spaţii, în care vegetalul şi geologicul se îmbină, cu frecvenţa cu care se îmbină la ţăranul român, truditor în mijlocul lor, o viaţă... Universul lui spaţial e de „oraş



patriarhal", în sensul „locului unde nu s-a întîmplat nimic". Un timp interior calm, o integrare simpatetică a psihicului în natură, săvîrşită fără drame, echilibrat uşor, nescrîşnit, firesc, o fraternizare cu natura întru bucuria de a trăi, întru sentimentul consubstanţialităţii noastre cu toate elementele cosmosului...») (în il. *Autoportret*). Septembrie.

ORADEA

GALERIILE DE ARTĂ

Kristófi János şi **Hoványi Kristófi Judit,** a şasea expoziţie personală cu 24 lucrări de pictură şi, respectiv, a doua expoziţie personală cu 16 lucrări de ceramică. Iulie.

TIMIŞOARA

GALERIILE DE ARTĂ

Expoziţia tineretului, organizată sub auspiciile C.J.C.E.S. Timiş şi ale U.A.P. Filiala Timişoara, cu 43 lucrări de pictură şi grafică, 26 expozanţi, membri ai U.A.P. şi ai Cenaclului tineretului. Mai-iunie.

Traian Bona. A cincea expoziţie personală, cu 35 picturi în acuarelă reprezentînd în cea mai mare parte peisaje. August.

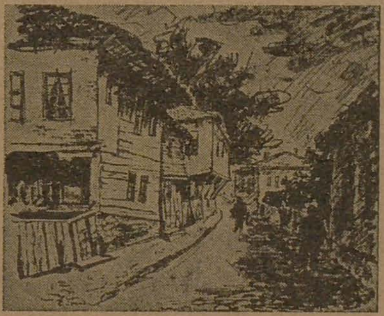
Expoziţie colectivă de pictură, gravură, grafică de şevalet, sculptură (22 expozanţi, 31 lucrări), organizată de U.A.P. Filiala Timişoara în cinstea zilei de 23 August. August-septembrie.

TULCEA

GALERIILE DE ARTĂ DACIA

Expoziţia judeţeană de pictură, sculptură, grafică organizată de C.J.C.E.S. Tulcea şi Cenaclul U.A.P. Tulcea, şi dedicată Zilei de 1 Mai, a cuprins 30 de lucrări, aparţinînd unui număr de 11 artişti. Aprilie-mai.

Constantin Găvenea, a opta expoziţie personală, intitulată « Imagini suprapuse », organizată în cadrul manifestărilor « Luna culturii tulcene », a cuprins 22 picturi în acuarelă şi 46 litografii şi a fost prezentată (catalog) de Ion Gheorghe, secretar al C.J. P.C.R. Tulcea, şi Horia Horşia (« Imaginile acestea, surprinse în decantările acuarelei ori în textura de linii şi forme a litografiei, comunicînd sensibilitatea poetică a artistului, ne apar cu atît mai preţioase cu cît multe dintre ele au rămas rare documente ale



unei aşezări în plină expansiune a transformărilor care, în efortul de edificare a noului oraş, n-au dat răgaz edililor să păstreze vestigiile pitorescului urban de odinioară, deşi era integrat în personalitatea Tulcei ») (În il. litografia *Casă cu bîrne pe strada Banatului*. Iunie.

DEVA

GALERIILE DE ARTĂ

Gheorghe Pogan, expoziţie personală cu 14 picturi şi cinci lucrări de grafică. Noiembrie.

Octavian Maxim, a doua expoziţie personală, cu 15 lucrări de sculptură, majoritatea cioplite în lemn. Octombrie.

Mircea Bâtcă, expoziţie personală cu şapte picturi (în il. *Şcoala ardeleană*) şi şapte lucrări de grafică. Octombrie.

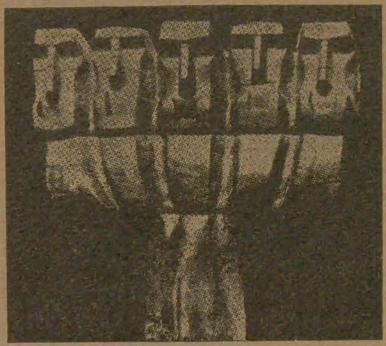
Eugenia Dumitraşcu, a opta expoziţie personală cu 15 lucrări de grafică executate în tehnici mixte. Octombrie.

Aceeaşi expoziţie a fost prezentată la *Galeriile de artă* din *Reşiţa*. Noiembrie.

CASA CORPULUI DIDACTIC

Expoziţie colectivă, organizată de C.J.C.E.S. Hunedoara şi U.A.P. Cenaclul Deva, în cadrul festivalului cultural artistic « *Sarmis* ». Au expus: Tiron Budui, Mircea Haţegan, Iosif Matyas, Ioan Pârvan, Lucia Niţă (18 lucrări de pictură), Nicolae Adam, Ernest Kovacs, Gheorghe Mureşan, Ion Şeu (10 sculpturi), Mircea Bâtcă, Eva Sütö (cinci lucrări de grafică). Octombrie.

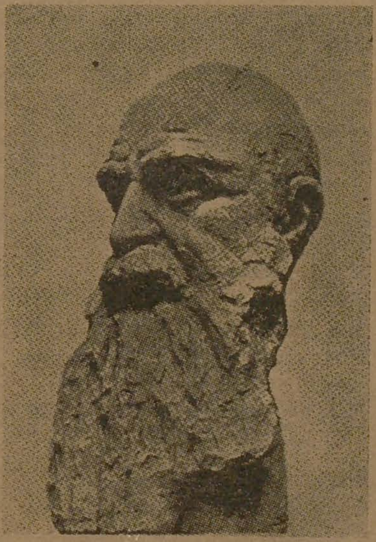
CASA DE CULTURĂ



Ioan Şeu, a cincea expoziţie personală, cuprinzînd un ansamblu sculptural intitulat *Strigare peste sat*. Noiembrie-decembrie.

SLATINA

ATELIERELE DE CREAŢIE



Theodora Kiţulescu, expoziţie de sculptură, cu 15 lucrări (*Eminescu, Bălcescu, Tudor Vladimirescu, Mihai Viteazul, Decebal, Iorga*—în il.). Noiembrie.

ION MARȘIC

Fire blîndă și liniștită, cu vorbă molcomă și accent moldovenesc, așa cum îi este datul unui adevărat fiu al Ieșilor, Ion Marșic (Iași 1901 — București 1975) a iradiat în juru-i numai optimism și respect pînă la divinizare pentru artă, pe care a slujit-o cu devoțiune de ascet, ca profesor în învățămîntul secundar (8 ani) și universitar (34 ani), de la absolvirea Școalei de arte frumoase din Iași (1925) pînă la pensionare (1973), cu o întrerupere de doi ani (1927—1929), cît a studiat ca bursier al Școalei române din Franța.

Înțelegerea marii responsabilități de făurar și modelator al tinerilor artiști învățăcei, cărora le împărtășea — ca pe un ritual — tainele picturii, l-a determinat, de-a lungul anilor, să fie din ce în ce mai pretențios cu propria sa creație. Pe măsura accentuării exigenței profesionale, a realizat, cu timpul, din ce în ce mai puține tablouri, prezența sa în public reducîndu-se, după 1939 (pînă atunci organizase expoziții personale în 1930, 1934, 1935, 1938), doar la sporadice participări cu cîte o lucrare, din cînd în cînd, la Saloanele oficiale, iar după 23 August 1944, la Expozițiile anuale sau la cele interregionale.

Genul preferat în care s-a impus a fost peisajul, în special cel redînd panoramic dealurile împădurite și, ca o consecință a pasiunii sale de pescar, peisajul luncilor cu luxurianta sa vegetație. În cazul priveliștilor din zona dealurilor moldovene, Ion Marșic este preocupat să redea armonioasa îmbinare a formelor de relief bogat împădurite ce se desfășoară grav și calm pe multe succesiuni de planuri văzute panoramic, cu un orizont foarte jos. Peisajele redînd luncile îl atrag dimpotrivă pentru neregularitatea formelor vegetale, pentru sinuozitatea meandrică a cursurilor de rîuri și a ochiurilor de apă, pe care ține să le compună echilibrat, prin mase aproape monocrome de griuri verzui.

Deși pictat la fața locului, cît mai fidel motivului, peisajul este finisat, de regulă, în atelier, Marșic fiind preocupat de semnificația lui cromatică. Pasta este pusă ca o pulbere, în zone estompate, prețiozitatea culorilor pastelate conferindu-le virtuți plastice deosebite în redarea atmosferei.

Succedînd peisajului în ordinea de preferință, natura statică (motiv predilect grupări de căni și ulcele populare, arareori și cu flori) ocupă un loc important în creația artistului, mai ales spre sfîrșitul vieții sale, cînd ieșirile la peisaj încep să se rărească din cauza bolii de ochi. Preocuparea sa atunci cînd realizează naturi statice constă în aranjarea obiectelor pentru a alcătui compoziții logic arhitecturate — în spiritul viziunii cézanneene — formele fiind realizate într-o gamă închisă ce se detașează pe tonul luminos al fondului.

Ion Marșic, evocator nostalgic al peisajului rural patriarhal, se înscrie, prin opera lui, în categoria pictorilor romantici ai peisajului românesc de după primul război mondial, care și-au păstrat nealterată viziunea și în anii puterii populare.

PETRE OPREA

STELIAN PANȚU

Născut în 1914 în comuna Apostolache, jud. Prahova, Stelian Panțu s-a remarcat de copil prin aptitudini pentru desen, fiind încurajat să-și organizeze prima expoziție în școala primară, la 10 ani. Mai tîrziu, ca elev al școlii normale, a participat cu desene și picturi la expozițiile școlilor din Călărași și Tîrgoviște. După ce a frecventat puțin timp Școala de Arte Frumoase din București — atelierele profesorilor Fritz Storck și Francisc Șirato — fiind obligat să lucreze ca învățător în provincie, Stelian Panțu nu și-a întrerupt totuși activitatea artistică, datorită lui Șirato, care a continuat să-i dea regulat îndrumări timp de cinci ani, pînă la izbucnirea războiului. Rănit în 1944 pe frontul antifascist, în Transilvania (rana la picior nu s-a închis 17 ani), Stelian Panțu și-a putut relua de-abia în 1948 studiile la Facultatea de Arte Plastice, în clasa de pictură a lui Camil Ressu și în cea de gravură a profesorului Simion Iuca, lucrînd apoi în Institutul de Arte Plastice 24 ani, ca asistent și conferențiar.

Stelian Panțu și-a dedicat mare parte din existență îndrumării tinerilor, valorificîndu-și astfel experiența pedagogică dar și îndelungata practică artistică (a deschis 10 expoziții personale, participînd la majoritatea manifestărilor colective de grafică). Priceput în toate tehnicile gravurii, a fost mai cu seamă un desenator pasionat, înzestrat cu un fin spirit de observație; cu o linie sensibilă, sfioasă, deseori încărcată de duioșie, uneori de umor, urmărea chipuri, colțuri de peisaj sau scene intime, fără a părăsi datele realului, fără parcă a-și permite, cu modestia care-l caracteriza, să intervină în ordinea firească a lumii, în care a crezut mereu.

ADINA NANU

CONSTANTIN BULAT

Cei ce l-au cunoscut pe Constantin Bulat au putut să urmărească zi cu zi zbuciumul și efortul neîntrerupt al unui om fin și cultivat de a-și găsi în arta ceramică nu numai o activitate profesională, dar mai ales un înalt ideal estetic.

Arta focului a învățat-o singur, nu fără nenumărate greutăți, la o vîrstă cînd formația sa juridică îl orienta în alte direcții. A muncit cu tenacitate și obstinație, folosind la maximum cultura și setea lui de informație pentru a cunoaște și a asimila ultimele tendințe din ceramica universală și a putea la rîndu-i să inoveze. S-a risipit în nenumărate căutări, în experiențe reluate adeseori de la început, pentru a desăvîrși o formă sau a-i găsi materia cea mai potrivită. Chiar atunci cînd experimentul său apărea de o insolită îndrăzneală, artistul a rămas un modest — un timid, care apela sincer și deschis la opinia colegilor și prietenilor, dorind comunicarea ca pe un exercițiu zilnic, așteptînd impresiile apropiaților pentru tot ce prezenta în expoziții sau în galerii. Numărul surprinzător de mare de participări — îndeosebi de manifestări peste hotare — pentru numai 15 ani de activitate creatoare alcătuiește o convingătoare demonstrație că strădaniile sale au avut ecou — chiar dacă adeseori au fost întîmpinate cu neîncredere sau cu un zîmbet, dezarmant pentru alții, nu însă pentru el.

Nu s-a descurajat niciodată. Fiindcă Bulat credea în ce făcea, în compozițiile sale variate, în care imaginația și angoasele se întreceau să concure către soluții deseori mai puțin obișnuite. A luptat corect, cu o admirabilă probitate profesională, spre a-și asigura un loc propriu în ceramica noastră contemporană — un loc de creator, nu de epigon. A lucrat cinstit și dezinteresat, în condiții materiale de multe ori necorespunzătoare.

O boală necruțătoare l-a măcinat

cumplit — ani în șir — nelăsîndu-i timp să desăvîrșească ceea ce începuse și mai ales ceea ce dorea să împlinească. Puținele sale călătorii în străinătate — și îndeosebi expoziția sa personală de la Köln (R.F.G. 1969) ca și atribuirea distincției de membru al Academiei Internaționale de Ceramică din Geneva (1965) au fost pentru el bucurii mari și totodată amintiri prețuite pentru experiența ce și-o dorea cît mai profundă și atotcuprinzătoare.

A luptat cu boala pînă în ultima clipă, știind că va fi înfrînt. Dar nu a încetat să gîndească, să facă planuri, să-și pregătească o nouă expoziție personală pentru anul 1976. Credința sa în puterea artei — în rolul ei înălțător a rămas neștirbită.

A murit frumos, ca un adevărat artist și om de cultură.

Împlinise de curînd 59 de ani.

MIRCEA GROZDEA

Dans ce numéro:

La revue « Arta » présente les artistes roumains contemporains:

Sorin Ilfoveanu

p. 22

Né le 23 mai 1946, à Cîmpulung-Muscel. Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1970). Participe depuis 1968 aux expositions officielles. Expositions personnelles à Pitești (1968); Bucarest (1970); Cluj-Napoca (1975). Expositions en groupe: 1969 — Brașov; 1972 — Bucarest (L'art du portrait); 1974 — Bucarest (Le dessin roumain contemporain); 1975 — Bucarest (L'Objet — l'image — le signe). Prend part aux symposiums de peinture de Bydgostz (Pologne) en 1972 et de Pitești en 1973. Bourse de création de l'Union des Arts Plastiques, en 1971. Prix de l'U.T.C. (Union des Jeunesses communistes) en 1974.

Mihai Buculei

p. 24

Né le 22 décembre 1940, à Mihoveni-Suceava. Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1968). Participe depuis 1969 aux expositions officielles. Expositions en groupe: 1970 — Bucarest (Les sculpteurs de Măgura-Buzău); 1972 — Bucarest (Parcul Mogoșoaia, Exposition de sculpture ouverte à l'occasion du Congrès d'esthétique — Dessins inédits); 1973 — Bucarest (Atelier 35 — Le classique comme attitude); 1975 — Bucarest (Le corps humain). Participe à l'exposition « L'art roumain contemporain » ouverte en 1974 à Berlin, ainsi qu'à des expositions internationales: 1973 — Helsinki (Exposition internationale de plaquettes et de médailles); 1974 — Paris (Concours Paul Louis Weiller), Erfurt (Ie Quadriennale de l'artisanat d'art). Prend part aux symposiums de sculpture de Măgura-Buzău (1970, 1974); Arad (1971); Bucarest (1972).
Obtient en 1971 la bourse « Dimitrie Paciurea » accordée par la Municipalité de Bucarest.
Prix de l'Union des Arts Plastiques pour la sculpture, accordée aux participants du symposium de Măgura-Buzău.

Viorica Colpacci

p. 26

Née le 25 janvier 1941 à Brăila. Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1970). Participe depuis 1972 aux expositions officielles. Expositions personnelles en 1973 et 1975 à Bucarest. Expositions en groupe: 1972 — Sighișoara (Symposium national de la céramique); Bucarest (Verre et céramique); 1973 — Bucarest (Design), Piatra Neamț (Design); 1974 — Bucrest (Design, Peinture, Sculpture et art décoratif). Prend part aux expositions internationales: Ie Quadriennale de l'artisanat d'art — Erfurt, 1974; XXXIIe Concours de la céramique d'art — Faenza, 1974; XVIe Concours international de la céramique — Pérouse, 1974. Participe aux Symposiums organisés à Timișoara (IIe Symposium national de la céramique — 1972); Bucarest (Symposium d'esthétique industrielle et de marketing — 1973); Sighetul Marmației (1974).
Aborde l'art monumental: Prométhée, fresque, 1972 (Lycée no 24, Bucarest).

Mihai Mihai

p. 32

(Iapa-Sighet, 1942 — Bucarest, 1975). Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1970). Participe aux expositions officielles depuis 1968. Expositions personnelles: Galați (1971); Bucarest (1975). Participe au Symposium de sculpture organisé à Măgura-Buzău. Oeuvres d'art monumental à Mangalia et à Buzău.

Articles à signaler:

Le salon annuel d'art graphique '75

(Mihai Drișcu)

p. 11

Selon l'opinion du critique Mihai Drișcu, le Salon annuel d'art graphique '75 temoigne d'un intérêt croissant pour les problèmes de la valorisation et de la communication dans l'aire de la civilisation socialiste. Les dessins de Horia Bernea, Vasile Kazar, Octav Grigorescu, Sorin Dumitrescu, ainsi que les affiches de Napoleon Zamfir, Dan Alexandru Ionescu, Clara Tamaș Blaier, Mihai Mădescu et Radu Stoica, Radu Șteflea sont considérés par l'auteur comme remarquables.

Film et réalité

(Rudolf Arnheim)

p. 20

Répondant à une accusation assez fréquente selon laquelle « Le film ne saurait être considéré comme œuvre d'art car, en utilisant des moyens mécaniques, il se contente uniquement de reproduire la réalité » — le théoricien de l'art Rudolf Arnheim pose les fondements d'un système de valeurs spécifiques aux écritures spatiales du cinéma, où l'ambiguïté des images (objet et signe) ouvre la voie à une sémantique particulière.

Présence de Tamayo

(Joëlle Diehl du Bellay)

p. 30

L'auteur se réfère à la « présence » d'une attitude spécifique qui caractérise l'art mexicain et ses sources multiples: proportion et déformation, sentiment tragique de l'existence, sublimation mythologique, transfiguration cosmogonique, expression de l'angoisse et du mystère.
Rédigé à l'occasion de l'exposition rétrospective ouverte à Paris (Palais des Beaux Arts), l'article comprend aussi les aveux du grand artiste mexicain concernant son ascendence et son œuvre.